dost

TÜRK SANATINDA YENİNİN GÜZELİN DEĞERLİNİN DOSTU

Sahibi : *Salim ŞENGİL*
Yazı İşleri Sorumlusu :
N. ŞENGİL
Ayda Bir Çıkar

YENİ DİZİ
SAYI: 20
CİLT : 10
KASIM 1962
1,5 LİRA

TÜRK SİNEMASI ÇIKMAZI

BURHAN ARPAD

Türk sineması gerçekten bir çıkmazda. Son yıllarda sinema dilini, gramerini, tekniğini oldukça kavrıyan, hatta iyi kullanan Türk sanatçıları yetiştiği halde, uluslararası sinema sanatı alanında bir Türk sineması yok.

Bu gerçeğin tartışılır bir yanı yok. Fakat tartışılması gereken bir durum da var. Sinema sanatiyle ilgili aydınların çoğu, tek çıkar yolu prodüktörleri suçlamak, ya da sinema sanatçılarını kıyasıya yermek sanıyor.

Oysa, sinema sanatını, Türkiyenin toplu olarak ekonomik ve sosyal gidişinden ayrı ele almak çok yanlış bir davranış. Zira sinema, bütün öteki sanatların hepsinden daha çok, toplumun gidişiyle sıkı sıkıya bağlı, sınırlıdır.

Sinema sanatı, teknik araçlardan, iç ve dış pazara, sermaye yatırımının verimliliğinden, sansür engeline kadar pek çok sorunla ilgilidir. Önce bu gerçeği kavramak gerekiyor.

Geçen kış bu konuda yapılan bir açık oturumda, sinemayla ilgili aydınlarımız dönüp dolaşıp: «Bir De Sica, bir Satrajit Ray, bir Kakoyanis bizde neden yetişmiyor?» sorusuna takılmışlardı. Dilimin döndüğü kadar bu soruyu cevaplandırmak, tekbaşıma bana düşmüştü. Aklımda kalanları burada tekrarlıyorum.

Adı geçen sinema ustalarını yetiştiren toplum ortamı Türkiye'de yoktur. De Sica, İtalya'nın beşyüzyıllık zengin sanat gelenekleriyle yuğrulmuş bir toplumda yetişti. Mikel Anj ve Dante, çok sesli müziğin en güçlü bestecileri ve Commedia D'ellartayla beslendi.

Kakoyanis, beş bin yıllık Yunan trajedi ve düşünürlük mirasları ve günümüz Yunan toplumunun «önce düşünürlük» ikliminde boy attı.

Eski bir kamerayla Pater Pancali'yi ortaya koyabilen Hintli sinema sanatçısı için de bunlara benzer gerekçeler öne sürülebilir.

Ya Türkiye?

Resmin her çeşidini yasaklamış, edebiyat ve müziği saray ve çevresindekilere dalkavukluk için kullanmış bir iklimde De Sica, Kakoyanis ve Strajit Ray'ı beklemeğe ne hakkımız var?

Türk sinemasının bugünkü durumdan kurtulup bir düzlüğe ulaşması, Türkiye Cumhuriyetinin ekonomik-sosyal çıkmazdan kurtulmasına bağlıdır. Bunun dışında da birşeyler günün birinde olabilir, demek için mucizeye inanmak gerekiyor.

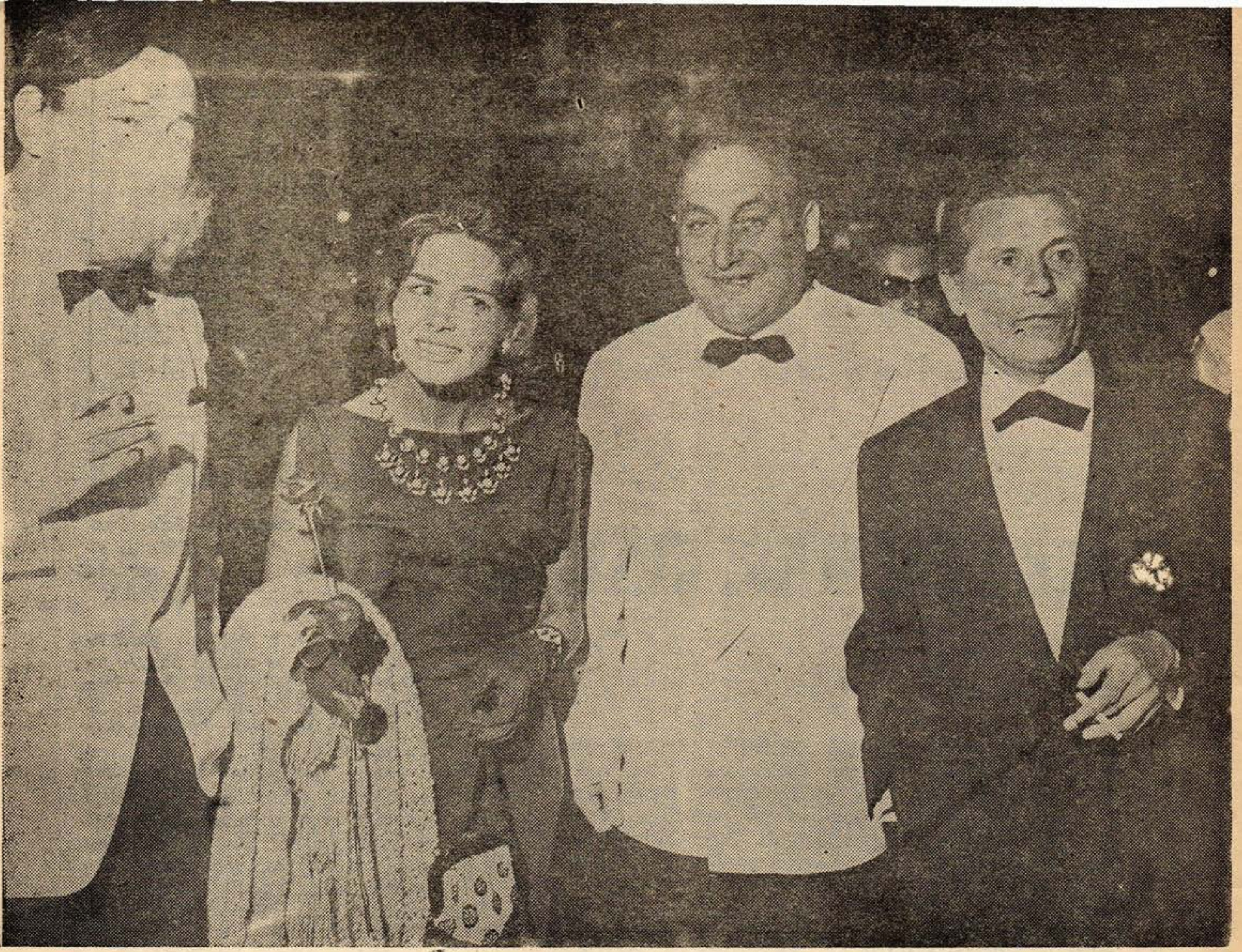
Ben, mucizeye inanmam.

T. KAKINÇ

«ÖZEL SAYI ÜZERİNE

Yurdumuzda sinema sanatını savunan dergiler yaşamıyor. Bunu çok yakından ve deneylerime dayanarak biliyorum. Ama bu oluş yalnızca bize özgü birşey değil. Örneğin A.B.D. de bir «Film Culture» dergisi yayınını kör topal sürdürüyor; bir «Film Quarterly» sırtını ancak California Üniversitesine dayadığında yaşayabiliyor. Birtish Film Institute olmasa, elbette «Sight And Sound» da çıkmayacak. Buna karşılık Fransa'da ve İtalya'da sinema sanatını savunan dergiler başka ülkelerin bu tür dergilere özenen yazarları çizerleri düş görüyorum sandıracak bir nitelikte basıyor, satıyor, yayılıyor.

Bizde de çok denendi, hiç biri uzun ömürlü olmadı. Burada o batan dergilerin okur bulamama nedenleri üzerinde durmak yersiz. Yaşasalardı sinemamızın bugünkü çıkmazdaki durumunu olsun etkileyebilecek miydi? O yan da ayrı bir tartışma konusu. Bilinen gerçek, en yaygın organ olan günlük gazetelerde, ya da haftalık siyasal yönü ağır, bir de aylık sanat dergilerinde, sinemanın enine boyuna yazılıp konuşulamadığıdır. Çok değil, üç dört yıl öncesine kadar sanat dergilerinde de sinemaya yer verilmezdi. Gereksiz bulunurdu da ondan. Oysa bugün «Sinema - Tiyatro» degisinden sonra «Dost» dergisi de bir «Sinema Özel Sayısı» yapmayı kararlaştırabiliyor. Sinema yazarları bu tür bir amacın gerçekleşmesi yolunda çok şey vermişlerdir. Her iki derginin sinema özel sayıları da onların yıllanmış çabalarının ürünüdür.



Emanuelle Riva ve George Franju
Oyuncu ve Rejisör

NİJAT ÖZÖN

Toplam

«La Palice gerçekleri»

Sinemamız üzerine yapılacak bir toplamın en kestirme yolu, «La Palice gerçekleri» ni andırsa bile, sinemanın özelliklerini sıralamak, bunların kendi sinemamızda hangi ölçüde uygulandığını araştırmaktır. «La Palice gerçekleri»ni andırsa bile... Ama bütün işimiz zaten bu çeşit gerçekleri tekrarlamak değil mi? Bütün işimiz, «La Palice gerçekleri»ni bile anlamazlıktan gelmek, hasıraltı etmek değil mi? Öyleyse, tekrara düşmek korkusundan, işin alfabesinden başlamak sıkıntısından yılmayarak konuya girelim.

Önce, sinemanın bir sanat olduğu gerçeğini ele alalım. Bundan çıkacak sonuç nedir? Sinemanın da bütün öbür sanatlar gibi kendine özgü anlatım yolu, anlatım araçları olduğu, kendine özgü birtakım kurallara dayandığı. Böyle olunca, sinema sanatçısının da bütün bunları göz önünde bulundurarak işe başlaması gerekmez mi? Yani, sinema sanatçısının da, bütün öbür sanatçılar gibi söyleyecek sözü, anlatacak birşeyi olup bunu ancak sinema yoluyla, sinemanın araçları, anlatım yollarıyla, sinemanın kurallarına uyarak açığa vurmak ihtiyacını duyduğu ortaya çıkmaz mı? Sinemacının romanı, tiyatroyu, müziği, şiiri, heykeli değil de sinemayı seçmesinin bir anlamı olmak gerekmez mi?

Sinemacısız sinema

Ama, bizim sinemamızda böyle, olmuyor, ya da böylesine son derece az raslanıyor. Sinemacı bizde sinemayı gelişigüzel, bir raslantı eseri olarak seçiyor; sinemayı benimsemeden, daha sinemanın kural-

EISENSTEIN ★ POUDOVKİNE ★ ALEXANOROV

SES ve GÖRÜNTÜ UYUMU

1929 yılında yayınladıkları bu tarihsel bildiride, üç ünlü rus rejisörü, ses ile görüntünün birleşiminin nasıl düzenlenmesi gerektiğini açıklamaktadırlar. Kaleme alanların montaj anlayışının doğal bir sonucu olan bu açıklama, sesin görüntü karşısında bağımsızlığını benimsemektedir.

Görüntülere dayanan günümüz sineması, seyirci üstünde büyük etkiler yaratabilmektedir. Sinema çeşitli sanat dalları arasında büyük bir önem kazanmıştır.

Bilindiği gibi, sinemanın böylesine etkili bir duruma ulaşabilmesini sağlıyan başlıca, daha doğrusu tek etken montaj olmuştur.

Sinemanın, gelişmesini, film yapımının başlıca aracı olan montajın gelişmesine borçlu olduğu, her türlü tartışmanın dışında bir gerçektir.

Sovyet filmleri, her yerde kazandıkları başarıyı, ilk olarak bu filmlerde uygulanan ve giderek geliştirilen birtakım montaj kurallarına borçludurlar.

1 — Demek oluyor ki, sinemanın gelecekteki gelişmeleri konusunda önemli ögeler, montaj buluşlarının seyirciyi etkileyebilmek amacı ile sağlamlaştırılması ve geliştirilmesidir.

Yeni buluşları bu açıdan değerlendirecek olursak, sesin taşıdığı büyük önem karşısında, renkli ve üç boyutlu sinemanın çok daha az ilginç oldukları kolayca ortaya çıkar.

2 — Sesli film, iki yanı da keskin bir silâhtır. Bu silâh ilkönceleri, belki de «az emek - çok ürün» kuralına uygun olarak kullanılacaktır. Yani, halkın merakını giderme bakımından değerlendirilecektir.

Sesli filmden ilkin ticaret açısından yararlanılacaktır. Sesli film, yapımı ve satımı son derecede kolay bir maldır. Bu amaçla yapılacak filmlerde, sesler perdedeki dudak hareketlerine tıpatıp uyacaktır. Seyirciler bir oyuncuyu, bir otomobil klâksonunu, bir müzik âletini duyuyormuş gibi olmanın heyecanına kapılacaklardır.

Bu ilk aşama sinema sanatının gelişmesini engellemiyecektir. Ama ardından gelecek ikinci aşama korkunç olacaktır. Sesin sağladığı olanaklar yenilik niteliğini yitirince, sinema perdelerini «edebiyat konuları» ile tiyatro oyunları doldurmaya başlıyacaktır.

Sesin bu biçim kullanılması montaj sanatını yok edecektir.

Çünkü, sesin montaj bölümlerine eklenmesi, bu bölümleri yoğunlaştıracak, taşıdıkları anlamı zenginleştirecektir. Bu durum montajın zararına olacaktır. Çünkü montajın etkisi, bölümlerde belli olmaz. Montaj, bölümlerin uc uca birleşmesi ile, yöneldiği sonuçu gerçekleştirir.

3 — Sesin, ancak görel bir montaj bölümü içinde, uyum amacı ile kullanılması yeni olanaklar sağlar, montajın gelişmesine yol açar.

Sesle yapılacak ilk denemelerde, sesin göz görüntülerine «uymamasına» dikkat edilmelidir. Ancak böyle yıkıcı bir çalışma, giderek yeni bir göz -görüntüsü ve ses- görüntüsü uyumu sağlamaya yeterli yolun bulunmasını gerçekleştirecektir.

4 — Sesin, yeni ve göz görüntüsünden ayrı bir montaj ögesi olarak ele alınması, şimdiye değin karşılaştığımız ve sadece görel ögelerin yardımı ile çözemediğimiz karışık sorunları çözmek ve belirli kılmak konusunda, bize yeni ve son derecede etkili bir öge sağlıyacaktır.

5 — Sesli ve konuşmalı bir filmin çekilmesinde uygulanacak «uyum metodu» hem sinemanın uluslaorarası niteliğini bozmayacak, hem de anlamını ve kültürel etkisini bugünkünün çok daha üstüne ulaştıracaktır.

---

larını, anlatım özelliklerini bilmeden, birtakım raslantılar onu sinemaya yöneltiyor; bir bölüğü de sinemayı salt bir geçim aracı olarak seçtiklerini gizlemiyorlar. Sinemayı severek, benimseyerek, seçerek işe sarılan pez azı da, sinemamızın içinde bulunduğu koşulların etkisiyle daha işin başında hayalkırıklığına uğrayıp büyük çoğunluğa katılıyorlar. Bütün bunların sonucu şu: Sinemayı rasgele seçen, çok kez ne yaptığının farkına bile varmaksızın sonuna kadar öylece gidiyor. Bazıları, işe başladıktan sonra sinemanın özelliklerini, kurallarını kavrıyor, ama yalnızca kavramakla kalıyor. Ne söylecek birşeyi olduğu, ne de bunu, bu özelliklere, kurallara uyarak söyleyebildiği için sonuç değişmiyor. Sonuç, sinemayı ister gelişigüzel seçen için, ister işin başında ya da sonradan benimsiyen için olsun, sinemayı geçim aracı için seçenlerinkinden değişik olmuyor. Böylece, sinemamız, herşeyden önce sinemacısız bir sinema olarak kalıyor.

Dilsiz sinema

Sinemacısız sinema bir sonuç. Bu sonunca yol açan daha köklü bir sebep olmalı. Sinemayı daha başlangıçtan kendine en uygun anlatım aracı, yaradılışına en uygun sanat olarak seçmekteki güçlüğün dayandığı bir temel olmalı. Bu da, sinema kültürünün yokluğudur. Yurdumuzda bir sinema kültürü yok. Neden? Çünkü bunun varoluş koşullarını yaratmamışız. Sinema kültürünün başında, sinema dilinin benimsenmesi gelir. Biz sinemayı, bir yandan kendi kendine öğrenilebilir bir ana dili gibi görüyoruz, bir yandan da bu dilin öğrenilmesine ana

dilin öğrenilmesi kadar bile önem vermiyoruz. Bir kimsenin kendi ana dilini doğru dürüst öğrenebilmesi için bile belirli bir eğitimden geçmesi gerekirken, bu yepyeni bu alışılmadık, bu her gün biraz daha gelişen dilin yalnızca beyaz perdedeki birkaç örneğini görmekle öğrenilebileceğini sanıyoruz. Beyazperdede, bu dilin birkaç iyi örneğine karşılık bir sürü kötü örneklerinin yer aldığını, bunların bu dili öğretmekten çok bozabileceğini düşünmüyoruz. Bu dilin öğretilmesini de yine raslantılara bırakıyor, bir düzene bağlamak çabasına girişmiyoruz.

Okulsuz sinema

Sinema, okulun kapısından içeri giremiyor; okullarda bölük pörçük de, kırık dökük de olsa bir sinema öğretimi yok. Sinema, gerçek sinema, okul dışında da yok. Çünkü gerçek sinema, sinemanın en iyi örneklerinin düzenli olarak seçimine, tanıtılmasına, tartışılmasına dayanır. Bunu yapacak sinema derneklerini, özel sinemaları, düzenli filim gösterilerini daha kuramamışız. Filim getiricisi, kendi kötü zevkine uyarak sınırlarımızdan içeri ne sokarsa onunla yetiniyoruz.

Sinemacının yetiştirilmesi gerektiğine inanıyorsak bile, bu sinemacının kendi kendine, eski deyimiyle «hudayi nâbit» yetişeceğini sanıyoruz. Ama, bunun için bile en azından, belirli bir ortamın gerektiğini göz önüne almıyoruz.

Teknisyensiz sinema

Dili bir yana bıraksak bile, sinema aynı zamanda belirli bir tekniğe dayanıyor. Hem de birbirinden ayrı, değişik kolları olan tekniğe. Üstelik her gün biraz daha değişen ve gelişen tekniğe. Sinemanın sıkı bir teknik eğitim gerektirdiğini, teknisyensiz sinemanın topallıyacağını kabul etmemişiz. Yüzyılımızın en geniş tekniğine dayanan sanatına ustadan çırağa el değiştiren bir el sanatı gibi davranmanın yeteceğini sanmışız. Dünyanın bütün uygar ülkelerinde gün geçtikçe gelişen sinema okullarından, araştırma merkezlerinden ya bütün bütün habersiz, ya da bunları gereksiz bir lüks sayıyoruz. Teknisyensiz sinema... Bunun sonucu ne oluyor? En azından, sinema dilini bütün zenginliğiyle kullanamamak. Teknik bakımdan aksamak, boşuna vakit kaybetmek ya da Amerika'yı yeniden keşfetme çabasına girişmek.

Seyircisiz sinema

Seyircimiz var, ama sinemamızın var olabildiği kadar. Sinemayı nasıl yalnızca her hangi bir endüstri kolu; yağ, sabun, konserve... endüstrisi gibi sayıyorsak, sinemanın seyircisini de bu endüstrilerin tüketimcisinden farksız görüyoruz: Önüne sürülen mala para ödeyen müşteri. Böylelikle sinemayı yalnız bir sanat olmak niteliğinden değil, aynı zamanda yüzyılımızın tek gerçek kütle sanatı olmak niteliğinden de sıyrılmış olarak ele alıyoruz. Oysa bir kütle sanatı, ne belirli seçkinler topluluğuyla ne de birtakım duruk sanat kurallarıyla yetinir. Kütle sanatı, en geniş halk topluluklarını karşısına alan, halkı eğiten, halkı eğitirken kendisi de, dayandığı bu geniş kütleden birşeyler alan, kazanan sanattır. Bu karşılıklı, birbiri için yararlı, yaratıcı, ilham kaynağı olan alış veriş, sinemadan başka bir sanatta raslanmayan bu özellik, yurdumuzda ticari bir alış verişten öteye geçmemektedir.

Meselesiz sinema

Sinema, salt bir sanat olarak değil, bir kütle sanatı olarak, yığınları karşısına alan bir sanat olarak, görüntülere dayanan bir sanat olarak, aynı zamanda kaçınılmaz bir şekilde gerçekçiliğe yönelir. Kameraya «dünyaya açılan göz», beyazperdeye «dünyaya açılan pencere» denmesi boşuna değildir. Çünkü sinemadan ilk beklenen bize dünyayı, insanları, olayları yalansız, dürüstçe anlatması, günlük gerçekleri yansıtması, günümüzün meselelerine, konularına cesaretle eğilmesidir. Ama bizim sinemamızda mesele yoktur, günlük gerçekler yoktur, bizim sinemamızın insanları boşlukta yaşarlar, aralarındaki ilişkiler boşlukta kurulur; bütün konular belirli kalıplar içine dökülen, ancak bunları tasarlayanların kafasında gerçeklik taşıyan, asıl gerçekle, günlük gerçekle hiçbir ilintisi olmayan şeylerdir. Çünkü sansür tüzüğümüz, sinemanın yalan söylemesi için, ona göre hazırlanmıştır. Bu sansür tüzüğü başlangıçtan beri hiç değiştirilmediği için de, bu gerçek korkusunun, bu düzenli yalanın bir sebebi midir, yoksa bahanesi midir, bunu kestirmek güçtür. Şimdilik filimlerimizin perdeye yansıttıkları tek gerçek, her seferinde tekrarladıkları tek doğru, yurdumuzun kültür düzeyinin acınacak durumda olduğudur. Çünkü sinema, bir ülkenin kültür düzeyi için en iyi ölçüdür. İçinde çeşitli sanatları barındıran çeşitli teknikleri toparlayan, birçok sanatçının ve teknisyenin çabasına dayanan, genel kültürün varlığını gerektiren sinema bütün bunları kapsayan, sonra hepsini belirli bir düzeyde veren bir «bileşik kablar» örneğidir. İlk ağızda ne kadar yadırgasak, ne kadar tanımazlıktan gelsek de işin gerçeği budur. Aydınlardan çoğunun sinemamız karşısındaki huzursuzlukları, hırçınlıkları, bu sinemaya karşı kayıtsızlıkları da, bu gerçek karşısındaki bilinçaltı bir öfkenin kompleksin belirtisidir.

Endüstrisiz sinema

Peki, çalışma alanı bu kadar darlaştırılan, bu kadar ilkel biçimlere indirilen, salt bir ticari alış verişe dayanan sinemayı, endüstri olarak olsun geliştirebilmiş miyiz? Ne gezer. Büyük bir sanayi, bir ağır sanayi olması gereken sinema, bizde ancak bir «gecekondu» sanayi kılığında; kapkaççı şirketlerin seyirciyi de sinemacıyı da sömürme aracı olarak işliyor. Sinemanın sanat olduğu kadar endüstri, endüstri oldugu kadar sanat oluşu, kapitalci bir düzende birbiriyle çelişik özellikler taşıyan bu iki durum arasında bazı düzenlemeleri, bir çeşit «barış içinde yanyana yaşama» niteliğini gerektirir. Kapitalci düzende, sinemanın bir endüstri olarak kâr getirmesi, hem de büyük kâr getirmesi önlenemez ama, sanat olarak gelişmesini çelmelemek de olmaz, çünkü o vakit endüstri bindiği dalı kesmiş, altın yumurtlayan kazı öldürmüş olur. Bunun için de, en kapitalci düzenlerde bile, sinema için koruma tedbirleri alınır. Ama bu koruma, yine en aşırı kapitalci düzenlerde bile, sinemanın sanat özelliğini korumağa, hiç olmazsa sanat - endüstri dengesini sağlamağa doğrudur. Oysa biz tutmuşuz, yalnızca endüstriyi, kapkaççı endüstriyi büsbütün çırpıştırma filimler meydana getirmeğe yöneltecek bir koruma düzeni kurmuşuz.

Sinemasız ülke

Sinemacımız var, ama bu, sinemamızın sinemacısız olmasını önlemiyor; teknisyenimiz var, ama bu, sinemamızın teknisyensiz olmasını önlemiyor; seyircimiz var, ama bu sinemamızın seyircisiz olmasını önlemiyor; bunun gibi, sinemamız var, ama bu, yurdumuzun sinemasız bir ülke olduğu gerçeğini ortadan kaldırmıyor. Çünkü bu sinema bugüne kadar belirli bir varlık gös-

(7. sayfada)



Sophia Loren De Sica'nın «La Ciociara» sında

IVOR MANTAGU

Politika ve Sinema

Bütünüyle politikadan yoksun film diye bir şey yoktur. Gerçek, insanın siyasal bir hayvan olduğudur. Onu öbür hayvanlardan ayıran özellik, toplumun daha girift olması ve kendi beğenisine göre bir biçim vermeye çalışmasıdır. Bunu konunun dışında bırakan bir film yalnız insanlık dışı değil, Nazilerin görüşüne yol açar: Yani «her şeyi Adolf Amcaya bırakın» anlayışına kapısını açar ve bu şekilde insanları hayvanlaştırır.

«Mübalağa»mı ediyorum? Sadece «bir film» deyimini fazla ciddiye alırsak; evet! İnsan yalnız ekmekle yaşamaz ve ben bazı politikacıların herşeyin sosyal iyiliği amaç olarak tutması gerektiğine dair iddialarını her zaman «mübalağalı» bulmuşumdur. Niye bazan işi alaya almasın? Neden arasıra soyut kullanılmaz, insanı eğlendirdikten sonra? Ne de olsa Komünistler bile halı kullanıyorlar. Bununla birlikte şurası da bir gerçektir ki, insan, yalnız eğlence ve oyun için yaşarsa, soyuta taparsa, geleceği üzerinde söz sahibi olmaktan vazgeçiyor demek ve bu da Demokrasiye veda etmek ve komünizme kucağı açmak mânasına gelir.

Böylece zararsız, faydalı ve birinci sınıf gibi görünen bir şey bile insanı ciddi konulardan uzaklaştırması bakımından eninde sonunda zararlı olabilir. Özellikle insana verilen ve gösterilen tek şey bu ise tabii! Bu filmlerde politikanın kaçak olarak sokulduğu arka kapıyı teşkil eder.

Herhangi büyük bir film şirketi sahibine sorun: Size «eğlence işinde» olduğunu söyler. Bu sözlerle size göstereceği herhangi bir filmin sizi ilgilendirmesi, heyecanlandırması, dikkatinizi ayakta tutmasını kastediyorsa, bu sağ duyunun cevabı olur .Fakat sizi son derece sıkan ve daha kötüsü uyutan bir fil min faydası nerede? Bu film şirketi sahibinin gerçekte söylemek istediği zamanın yüzde 90 oranında size beş para etmeyen filmler göstermekten utanmadığıdır. Eğer bir film iyi yapılmışsa ve gerçeklere uygunsa; sizi güldürse de düşündürse de değerli bir film demektir. Örneğin «The Best Years of Our Lives —Hayatımızın En Güzel Yılları» gibi, Sinemalarda görülen filmlerin çoğunluğunu gerçekle ilgisi olmayan, dünyayı unutturan sizi siyasî bir hadım— ağası yapan, sizi herhangi bir demagog'un sözüne daha fazla inanmanıza yarayan şeylerdir. İlk formüle bakın: Mutlu sonuç. Tabi ki dünyada mutlu insanlar vardır. Bazı problemler de ortaya çıkar. Fakat mesele bu değildir. Herşeyin mutlu bir biçimde gelişip son bulmadığı bir senaryoyu satmaya çalışın! Örneğin anlaşamadıkları için ayrılan bir âşık çift, yada kendilerine evlenmeleri için izin verilmeyen bir çiftten söz açın. Shakespeare kadar iyi yazsanız bile bun-

ları konu edindiniz mi, o senaryoyu kimselere satamazsınız.

Bugünkü formül, seyircilerin karanlıkta oturarak kendilerini kendi cinsiyetinizden olan olağan üstü bir şekilde güzel bir kişinin yerinde kendinizi düşlemeniz, yine olağanüstü bir güzellikte karşı cinsten birisini öperken kendinizi onun yerine koymanızı istiyor. Mutlu sonuç ve yıldız sistemi; herşeyi olduğu gibi kabul ettirmek için düzenlenmiş bir siyasi propagandadır.

Propaganda, yalnız propaganda olduğunu farkına vardığınız an propaganda değildir. Ya da yalnız filmi yapan bunu amaç olarak güttüğü zaman değildir. Tersine, bilerek yapılan proganda; yani, örneğin elinde bombay'la gezen Bolşevik haydut yada arkadaşının birasını içen komünist garson, en az etki'li olanıdır. Oysa en etkilisi farkına varmadan kabul ettiğiniz şeylerdir.

«The birth of A Nation - Bir Ulusun Doğuşu» adlı Griffith'in filmini gördüğümde aşağı yukarı 10 yaşındaydım. Griffith'in tarihi kişileştirmesindeki gücüne büyük heyecan duymuştum. Bu Ku Klux'lar için ayni duyguydu. Herhangi birisini öldürdükleri ya korkuttuklarında bunu ancak daha ağır bir cezayı hakketmiş kişilere karşı yaptıklarını kabul ederdim. O kadar sevmiştim ki Ku Klux Klan'ları, anneme yalvardım yakardım; Amerikadan Ku Klux Klan'lara dair bir kitap getirttim. Kitapta Ku Klux Klan'ın bütün hilebazlığı, şantajılığı, cinayetleri yazılıydı. İlkten bir yanlışlık var sandım. Kitabı Millî Kütüphaneye armağan ettim. Beni filmde Ku Klux Klanların tarafını tutmaya iten şey, çok güzel bir hikâyenin yalnız bir parçasını teşkil etmesiydi. Fakat sinemaya giden herkes böyle bir kürle karşılaşmak mutluluğuna, sahip değildir.

«Subliminal» biçim de yapılan reklâmcılıktan haberiniz var mı? Bu bilinç altına hitap eden bir ilâncılık yoludur. Kelimeler sizin onları okuduğunuzu farkettirmeyecek kadar az bir sürede perdede gözükür. Arkasından reklâm edilen limonatayı sebebini anlayamadan başka markalara tercih ederek alırsınız. Sinemada da en zararlı politika biçimlendirilişi bu yoldan oluyor. Siz ne yaptıklarının farkına varmıyorsunuz. Ama buna karşılık etki, güçlüdür, zorlayıcıdır.

Sinemanın sessiz çağında biz senaryocuların kötü adamı iyi adamdan nasıl ayırt ettiğimizi hatırlıyor musunuz? Eğer bir adamın bir köpeğe bir tekme attığını başka bir tanesinin de bir çocuğa para verdiğini görsek, kimin filmin kahramanı olduğunu derhal anlardık. Fikirler zinciri! Ve işler hâlâ bu şekilde ama, dahada ince bir tarzda sürdürülmektedir. Ben hiç bir zaman bununla «Desert Fox-Çöl Tilkisi» ile «The One That Got Away- Firar Eden Esir» filmlerinin prodüktörlerinin Batı Almanyanın yeniden silâhlanması fikrini açıkça savunmaya çalıştıklarını iddia edecek değilim.

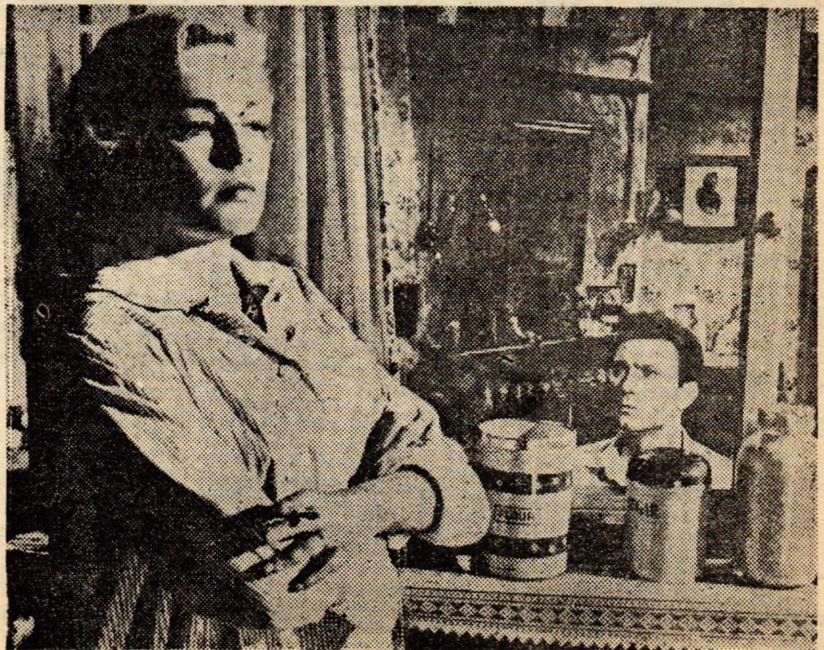
Fakat hiç şüphe yok ki Rommel'i, Hollywood'un sevilen bir yıldızına oynatmak, ve kişilik sahibi bir Alman yıldızını kaçak subay rolünde göstermekdi; seyircilere birincisinin efendisinin oyunu kaybetmeye başlayıncaya kadar bütün cinayetlerinde yardımcı olmayı ve bütün iltifatları kabul ettiğini, kaçak subayın ise o yani efendinin hizmetine girdiğini unutturmak amacını güdüyordu.

Bu olaylar bugünün belli başlı tehlikelerinden birine karşı bizim dikkatimizi azaltmak amacını gütmektedir. Almanlara karşı savaştık diye, iyi Alman diye bir şey yok'a inananlardan değilim. Fakat daha bugüne kadar kimsenin ne Amerikada ne de İngilterede, Nazi rejimini desteklemek için değil de onu devirmek amacıyla memleketine dönen cesur, gözü pek, akıllı Almanlar üzerinde tek bir film yapmaması bir rastlantı eseri değildir.

Hollywood'da bize senaryonun kötü adamı olarak, Dış İşleri Bakanlığı zayıf bir memleketin mensubunu yada küçük azınlıklardan birisini göstermemizi isterlerdi. Bunun yüzünden şarklılar hep karanlık maksatlar peşinde koşan insanlar olarak klişeleşmiştir. Meksikalılar, da... Bugün bir casus hikâyesi senaryosunu yazarken baş casus olarak ya bir komünist ya da bir Rusu gösterirseniz ,rahat ede bilirsiniz. Tepkisi olmayacaktır çünkü. Bir rastlantı olarak Fransadaki son casusluk olayı Amerikalılarla, İsviçredekiler de Fransızlarla ilgiliydi. Her defasında yüksek polis memurları işe karışmıştır. Ama buna dayanarak bir senaryo yazsanız, kimsenin onu satın alacağı yoktur. Yanılıp da çekmeyi kursa gerekli parayı bulacağı da pek şüphelidir. Kasıtlı yada kasıtsız, tek taraflı filmler görülenlerdir ve şüpheyi insanda uyandırmaktaki etkisi de tartışma kabul etmez.

Fakat amaçları hakkında hiç bir şüpheye yer bırakmayalnar varsa, bunlar şiddet satıcılarıdır. Burada bu deyimle bildiğimiz basit dehşet filmlerini tanımlamıyorum, O kadar mubalağalıdırlar ki, zararlı oldukları bile şüphelidir. Anormal insanı heyecanlandırabilir yan bilinçli insanı ancak güldürür.

Burada sözünü etmek istediğim «zulüm ve şiddet» filmleridir.



Signoret ve Harvey «Room At The Top» da

Herkes gittiği filmlerde göz çıkarma, kamçılama, ezmek, boğulma; kendine bilmez halde dövmeler şeklinde cinayet yapıldığını görmüşlerdir. Mickey Spillane'in «Kanun Benim» filmi sansürden geçtikten sonra bile içinde hayli şiddet sahneleri kalmıştı. Kahramanı kendini hem jüri, hem yargıç, hem de cellât sayıyordu.

Bunlar gerçek hayatta da vardır, tabii!. Zarar, onları teşhir etmek için değil, kabul ettirmek için gösterildiklerinde gelmektedir. Bunlar, artık caniler tarafından yapılagelen şeyler değildir. Bunlar, olağan olarak kabul etmemiz ve hatta hayranlık duymamız istenen insanlar tarafından yapılmaktadır. Hiç olmazsa Amerikan filmlerinde; polis, güçsüz insana karşı gösterdikleri kanuna aykırı fiiller; yalanlar ve şiddet savaştıkları insanlara karşı uyguladıklarının aynısıdır.

Bu eğilim çoğunlukla savaş filmlerinde kendini göstermektedir. Filmin kahramanı esirleri işkence edebilir, hatta öldürebilir; sivilleri öldürebilir ve hiç bir zararı dokunmayan insanları bombalayabilir; bu yaptıkları vatanseverlik duygularıyla değil de sırf erkekliğini göstermek için yapılsa bile, seyircide bir tepki uyandırmıyor. Belki hatırlarsınız, «Steel Helmet- Çelik Miğfer» de bir subay, sırf sorularına karşılık veremediği için Kuzey Koreli esirini öldürmektedir.

Savaşta sivilleri öldürmek zorunluğu çıkar elbet! Ben yapacağım filmde savaşın aleyhinde bir nokta olarak koymakta tereddüt etmezdim. Düşündüğüm film, bunu yaşlanmış insanların bir gerçek olarak kabul etmesini istemekte ve kadın kahramanını bu gerçeğe üzül düğü için alay etmektedir.

Ben bir an bile böyle filmin yapılmasına paranın bulunacağı yada, yapılsa bile sansürden geçeceğine inanmıyorum. Bir tek istisna ile; o da, halkı savaşın zulmüne alıştırmak ve kabul ettirmek bakımından bir programın çerçevesindeyse.

Başka dünyalardan gelen yaratıkların her zaman yok edilmesi gereken düşmanlar olarak gösterilmesi de katiyen rastlantı değildir. Bu geri kalmış köyün köylüsünün yabancıya karşı duyduğu otomatik düşmanlıktır. «Yabancı değil mi? Ona bir tuğla atmalı da kafasını gözünü yarmalı» tutumudur.

Sonra neden, hiç düşündünüz mü, bütün bu çeşit filmlerde deli ya da kötü niyetli olmasa bile bilginin kararları daima yardıma çağırılan ordu tarafından hiçe sayılmaktadır! Sebep siyasidir, tabii. Sizi nükleer denemeleri ve nükleer savaş ihtimalleri hakkında durmadan uyarımda bulunan ilim adamlarını deli gözüyle bakmanız ve küçümsemeniz içindir. Bu şekilde başkanların, generallerin ve başbakanların bu tecrübelerin zorunluğuna ait sözlerini kabul etmeniz içindir.

Filmler genellikle bize garip bir dünya göstermektedirler. Öyle bir dünya ki ülkücülük «kadınlık» diye tanımlanmakta ve bencillik övülmektedir.

Politikacı her zaman aldatır insanı. Haçlı gibi bir davayı başlangıçta savunsa bile eninde sonunda dejenere olur. Oy verenler onların oyuncaklarıdır. Aşağıdan hareket -demokrasinin can damarı- hiç bir vakit görülmez.

İngiliz filmlerinde, içkileri salona giren müstahdem hariç, işçilerin varlığı ender kabul ediliyor. Grevlere gelince; Hatırlıyorum, yazdığım bir senaryoda grevi koymak istiyordum; Bir şartla kabul edildi. O da grev yapanların evlerinde eşlerinin grevi durdurmaları için kocalarını iknaya çalıştıklarını göstermek şartiyle. Neden? Propaganda mı? Hayır, zannetmiyorum.

Bana iş verenler gerçeğin böyle olduğuna mutlak inanıyorlardı. Ömürlerinde tek bir grev görmemişlerdi. Kuzeyli kadınların bir polisle nasıl tartıştıklarına hiç bir zaman tanık olmamışlardı. Ve hiç bir zaman bir grevcinin karısının kocasından daha dirençli olacağını akıllarına bile getirmiyorlardı. Hiç biri Zola'nın «Germinal»ini okumamıştı. Fakat hepsi Daily Express'in okuyucusudurlar.

Siyasette bu gibi şeylerin etkisi açık. Şunu da göz önünde bulundurmak gerek; sendika nihayet Amerikan perdesinde «On the Waterfront-Rıhtımlar Üstünde» filminde gösterildiği vakit; içi dışı çürük, üyeleri tarafından pasif şekilde kabul edilen bir gangster idaresi altında gösteriyordu. Kahramanı ise teşkilatlanacağına Kiliseden yardım dilemektedir. Bu filmde sahte gerçekçilik çoktu, fakat gangsterlik hareketleri karşısında üyeleri tamamen belleri bükük gösteriyordu.

«Salt of the Earth - Toprağın Tuzu», Hollywood'dan kovulan oyuncular tarafından yapılmıştı. Gerçekçi bir şekilde endüstride bir mücadeleyi gösteriyordu. Sinemalar tarafından «politik» diye nitelenerek satın alınmamıştır. «Rıhtımlar Üstünde» ise «politik» sayılmayordu.

Sorabilirsiniz? Perdede siyasetin nesini görmek istiyorum? Şunu unutmamalı ki bir film pahalıya oluyor ve kapitalistin amaçsız olarak sırf parasını sarfetmek için film çevireceğini düşünmek de yersizdir.

Ben insanların iyiliği; ve dostluklara karşı kabiliyetleri üzerinde daha çok film seyretmek isterim. Ben filmlerde memleketimin yücelmesini görmek isterim, fakat kendi değerleriyle, başkasını harcamak pahasına değil.

dost

İdare yeri : *Rüzgârlı S. Ove Han. Da. 4 - ANKARA*
Tel : 11 98 29

Abonesi :
Yıllık 18 TL. — 6 Aylık 10 TL.
Dış ülkeler için bir mislidir.
Öğretmen ve öğrencilere % 20 İndirme yapılır.

İlân şartları : Santimi 12 lira
Arka kapak 2 renkli 1.500 TL
» » 1 » 1.250 TL.
İç » 1 » 1.000 TL.
Sürekli olarak 6 sayı verenlere % 10, 12 sayı verenlere ise % 20 indirim yapılır.

Basıldığı yer :
Kardeş Matbaası — Ankara

TOPLAM

(4. Sayfadan)

teremememiştir; Türkiye'nin meselelerini, insanlarını, olaylarını işleyen bir sinema olamamıştır. Bu sinema, ulusal bir sinema olmak özelliğini kazanmamış, bundan dolayı da uluslararası bir sinema içinde yer alamamıştır. Arada sırada ortaya çıkan birkaç deneme, birkaç iyiniyet gösterisi büyük umutlar uyandırdıktan sonra çorak bir toprağa raslıyan cılız bir akarsu gibi gözden kaybolup gitmektedir. Kesinlikle söylenebilir ki, Türkiye'nin ana meseleleri çözülmedikçe, gerçek bir Türk sinemasının varoluşunu beklemek, aşırı iyimserlik olacaktır.

ÇETİN A. ÖZKIRIM

Türk Sinemasında Yenileşme Çabaları

Türk sinemasında bir yenileşme çabasının ilk izleri, 1896'da büyülü bir yenilik olarak sinemanın yurdumuza girmesinden 43 yıl, ilk filmimizin 1914 de çevrilişinden 25 yıl sonra ancak, o da pek cılız olarak görülebilir. Bu süre içinde Türk sineması tiyatrocuların, özellikle gerçek bir tiyatro sanatçısı olan Muhsin Ertuğrul'un tekelinde kalmıştır. Sinema sanatından çok uzak sinemalar örnek alınmış, ne sanat ne de endüstri alanında filmciliğimiz kişiliğini bulamadan, son derece kavruk ve cılız başladığı yerde sayıp durmuştur.

Ancak 1939 yılında sayı bakımından çok az da olsa, bazı yeni ve genç isimlerin sinemamıza girebilmesi, bir yenileşme çabasının ilk muştucuları olarak kabul edilebilir. Ne var ki bu çağda sinemaya başlıyanlar için, hiç de mutlu bir ortam olduğu söylenemez. Sağlam bir geçmişi, okulu, öğretmeni, giderek aydın sayılabilecek bir seyircisi -o günlerde Türk filmine gidenler birçoklarınca adetâ küçümsenirlerdi- bile bulunmıyan sinemamız, üstelik ikinci dünya savaşının kaygılı günlerini de yaşamaktaydı. Savaşın başladığı yıl üç film ortaya koyabilen sinemamız, savaş süresince ancak yılda bir veya iki film çevirebilmek yeteneklerine sahipti. Bütün bunların yanı sıra Fransa, İngiltere, Almanya gibi ulusların filmleri yurdumuza getirilemez olmuştu. Bu savaşın bir zorunluğuydu. Bu yüzden Amerikan filmleri ağır basmıya başlamışlardı. İş yalnız Hallywood asıllı kordelâların ağır basmasıyla kalsaydı, belki de o kadar önemli bir boşluk, gerileme ortaya çıkmıyabilirdi. Ama film getirticilerimiz, ucuzluğu, bir çeşit iş kolaylığı ve seyircimizin zevkiyle kültür ortamına uygunluğu -bu sonuncusu tamamen film getirticilerimizin kişisel düşünüleri ve ön yargılarıdır- sebebiyle Mısır filmlerini de yeğ tutar oldular. Böylece sinemalarımızı her yönden ilkel, gerici ve uyuşturucu bir sinemanın ürünleri kaplayıverdi. Bunlardan sayı bakımından aşağı kalmıyan, tiyatrodan gelme sinemacılarımızın yaptığı filmler de, Mısır kordelâları ile ayni ortamdaydılar.

Sayısı dördü beşi geçmiyen, bu devrenin yeni ve genç isimleri, işte böyle bir ortamın içinde birşeyler yapabilmek zorundaydılar. Ama o günlerin koşulları bütün ağırlığı ile omuzlarına binince, bu ilk yenileşme çabası, yalnızca isimlerinin yeniliğiyle kalarak, başladığı yerde duruverdi. İşbirliği yapabilecekleri bir çevreden yoksun olduklarından, üstelik yetenekleri de hayli sınırlı bulunduğundan, bu dört beş yeni ve genç sinema adamının davranışları bir saman alevi gibi, parlayıp sönüverdi. Böylece *Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Turgut Demirağ* ve *Şakir Sırmalı* gibi yönetmenlerimiz, Türk sinemasında ilk ama son derece cılız ve olumsuz bir yenileşme çabasının öncüleri olarak kaldılar. Sinemamız da kişilikten yoksun, yönünü bulamamış, sorunlarını çözümleyememiş olarak 1950 yılına kadar sürüklendi. Ancak on yıllık bir aradan sonra, bir ikinci yenileşme çabası daha başlıyabildi...

1950'de başlıyan ikinci yenileşme çabasının öncüleri ise, sinemaya gelişleri sırasıyla *Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Osman F. Seden* ve *Memduh Ün*'dür. Bu devrenin sanatçıları her yönden, 1939'da başlıyan ilk kıpırdanışın temsilcilerine oranla, çok daha elverişli bir ortam bulabilmişlerdir. Film çeviren şirketlerin sayısının artması, aydınlarımızın çok az sayıda da olsa sinemamızla ilgilenmiye başlamaları, teknik yönde bir takım ilerlemelerin artması ve asıl önemlisi gelişmiye başlıyan Türk sineması ile birlikte film eleştirmecilerinin de ortaya çıkması, üstelik eleştirmecilerle filmcilerin, kısa da sürse, işbirliği etmesi, bu devre içinde kendini göstermiştir.

Bu devrenin öncülüğünü yapan *Akad, Erksan, Batıbeki, Seden* ve *Ün* gibi yönetmenlerimiz, sinemaya bir diğer sanatın veya okulun etkisinde olmaksızın girmişlerdir. Bir başka deyimle, uzun bir süre filmciliğimizi ellerinde tutan tiyatrocular gibi perdeyi, sahnenin etkisinde bırakacak kişiler değillerdir. Belirli bir sinema kültürleri ve eğitimleri de olmadığı için bu sanatçılarımız, sinemanın içinde yetişmiye, kendi kendilerini eğitmiye, sorunlarını kendi kendilerine çözümlemiye mecburdurlar. Bu da, hem kendileri için, hem de Türk sineması için o günkü koşullar içinde en olumlu yoldu. *Lütfi Ö. Akad* bir yana bırakılırsa *Erksan, Batıbeki, Seden* ve *Ün* yani bu devre yönetmenlerinin çoğunluğu yavaş yavaş, basamak basamak ilerlemişlerdir. Özellikle *Atıf Yılmaz* ile *Memduh Ün*'ün sinemacılık grafiği incelendiği zaman, bu durum apaçık kendini gösterir. Bu arada 1956'dan 1960 yılına kadar süren, eleştirmeci -yönetmen işbirliği Türk sinemasının yararına olmuştur. *Semih Tuğrul, Burhan Arpad, Tuncan Okan, Çetin A. Özkırım, Halit Refiğ, Nejat Özön, Tarık Dursun K.* gibi eleştirmecilerin gündelik gazete ve dergilerde yayınlanan uyarmaları, yapımcıların iddialarının ve direnmelerinin aksine, yönetmenlerimiz için küçümsenmiyecek faydalar sağlamıştır. Bu süre içinde çevrilmiş olan filmler, yayınlanan kitaplar, kısa süreli de olsa gerçek sinema dergileri incelenecek olursa, Türk sinemasının olumlu bir işbirliği ile, sağlam bir yolda ilerlemiş olduğu görülür. Sonraları esen bazı garip rüzgârlar, bazı kimselerin kişisel yatırımlar yapabilmek uğruna bazı küçük hesaplara girişmesi bu düzenli çalşımayı, bu yararlı işbirli-

ğini aksatmıştır.

1950'de başlıyan devre içinde, sinemamızın gerçek oyuncuları da ortaya çıkmışlardır. Tiyatrocuların son kırıntıları temizlenmiş, yerini yeni yeni sinema oyuncuları almıya başlamıştır. Özellikle fotoğraf ve montaj alanlarında ilgi çekici başarılar elde edilmiştir. Bu devrenin bir başka başarılı davranışı da senaryo konusundadır. Günlük yaşayışımızdan ve gerçek olaylardan alınan konular beyaz perdeye aktarılmaya başlamıştır. Yeni anlatım şekilleri deniyen sinema sanatçılarımız batıya yönelmişler, büyük ustaların yapıtlarından bazılarını örnek olarak seçerek başarılı ve olumlu aktarmalar ortaya koymuşlardır. Örneğin Akad'ın *(Kanun Namına)* sı Marcel Carne'nin *(Le Jour Se Léve)* isimli filmini, Batıbeki'nin *(Günahsız Kaatiller)*'i Fritz Lang'ın *(You Only Once)* isimli kordelâsını, Memduh Ün'ün *(Üç Arkadaş)*'ı Charlie Chaplin'in *(City Lights)* isimli yapıtını, Metin Erksan'ın *(Gecelerin Ötesi)* Pietro Germi'nin *(La Citta si Difende)* simli filmini kendilerine örnek almaktaydılar.

1950'den 1960'a kadar süren bu ikinci devre yenileşme çabası, gerçekten olumlu bir yolda iken duraklıyıverdi. Yönetmenlerimizden bir çoğunun bir iki atımlık barutlarının sona ermesi, ilk heyecan ve iyi niyetlerini yitirmeleri, bir çoğunun yönetmenliğin yanı sıra yapımcılığa atmaları, böylece yeni durumlarının sözüm ona koşullarına uyuvermeleri, sinema sanatçısı ile eleştirmecisinin işbirliğinin bozulması, sinema alanının sorumsuzluğu, devlet babanın ilgisizliği, bu duraklamanın belli başlı nedenlerinden olarak sayılabilir.

Şimdilerde ise sorumluluk, Türk sinemasına 1960'dan sonra girenlerin omuzlarına yükleniyor. Bir üçüncü yenileşme çabasına girişilip girişilemiyeceğini, bu davranışın üstesinden gelinip gelinemiyeceğini *Tokatlı, Göreç, Refiğ* ve benzeri sinemamızın genç sanatçıları ile zaman gösterecek. Bakalım. Kimbilir?..

Bu sayıyı düzenleyen :
TARIK KAKINÇ
Çeviriler :
Muzaffer AŞKIN — Ülkü TAMER — Rekin TEKSOY — Cevdet MARDİN — S. TUĞRUL



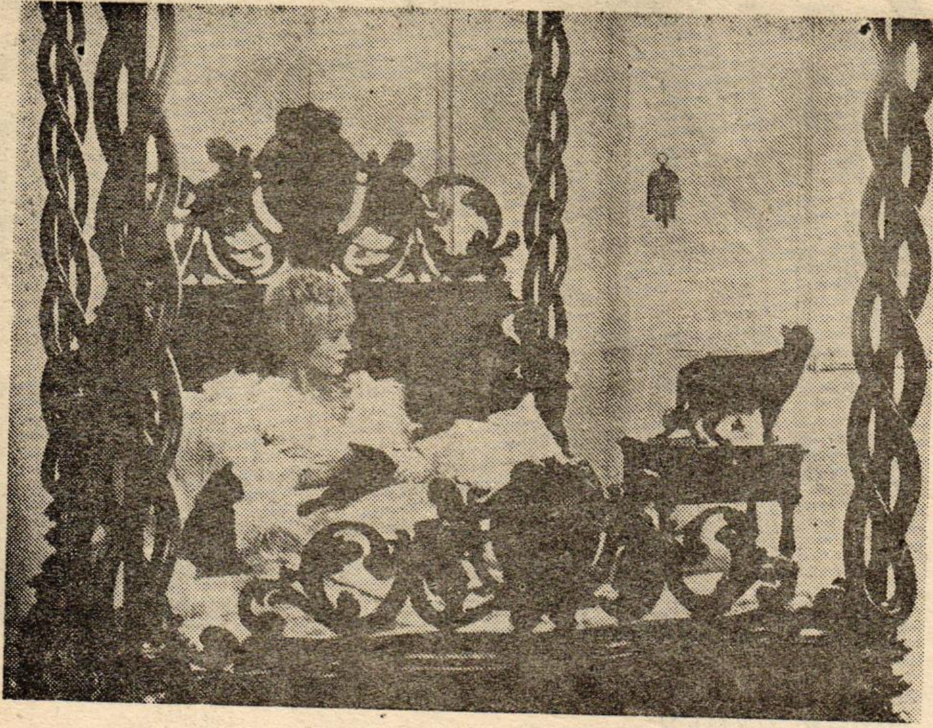
Anna Karina
Yeni Dalga'da Yeni oyun

JERRY BAUER

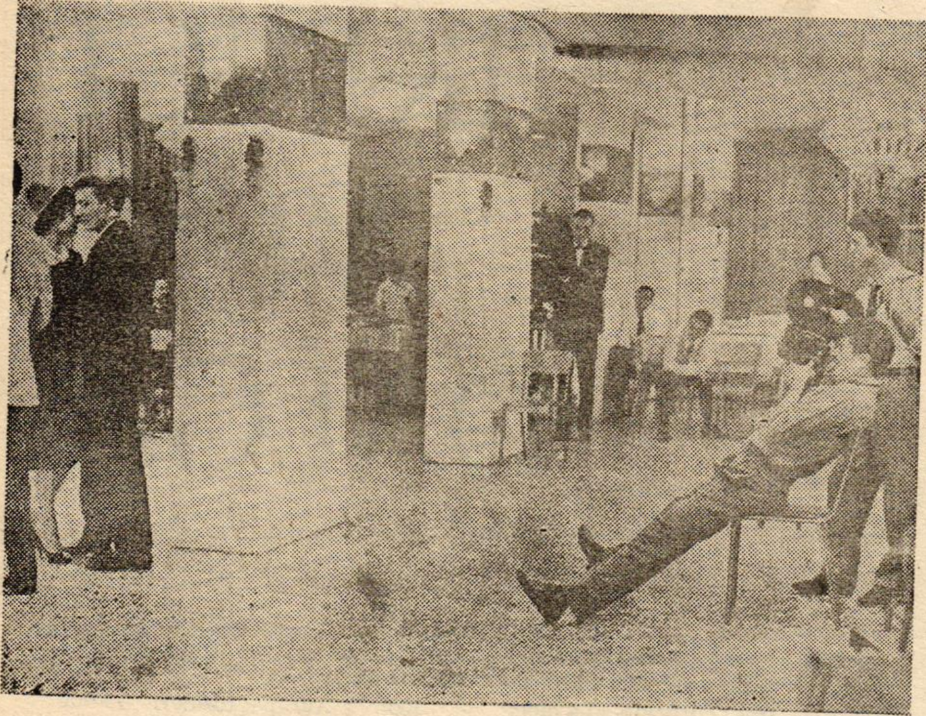
İKİNCİ YENİ DALGA

Geçen yıl Amerika'da gösterilen yabancı filmlerin çoğu (örneğin, «La ciociara- *İki Kadın* ve «La Hotte- *Gece*») bireyin ruhsal ya da toplumsal savaşını neo-realist filmlerin biçimi içinde, mizah katılmamış bir havayla veriyordu. Avrupa'da son eğilim, bu savaşı «keyifle, neşesini bularak,» ya Pietro Germi'nin *«İtalyan Usulü Boşanma»* 'sındaki gibi ölümsü bir alayla, ya da Jacques Demy'nin *«Lola»*sının şiirli romantizmiyle yansıtmaktır.

Komik Avrupa filmleri içinde en güzel örnek, belki de Ermanno Olmi'nin *«İŞ»*idir. *«İŞ»*, onyedi yaşında bir çocuğun Milano'daki ilk işini, ilk sevgilisini, ilk ayrılışını anlatır. Basit bir konudur bu; Buster Keaton'un, Chaplin'in ilk filmlerindeki gibi birbiriyle bağı olmıyan küçücük olaylardan meydana gelmiştir. Olmi, acıma duygusunu hiç yitirmeden, alayla, zekice bakar ki-



Corinne Marchand, Agnes Varda'nın «Cleo'de 5 A 7» sinde
Yeni Dalga'da tek kadın rejisör



Ermando Olmi

şilerine. Ömürleri uzun olsun diye sigaralarını ikiye bölüp parçaları titizce yeniden pakete yerleştiren pinti kâtip; telefona cevap vermek için zilin hep üçüncü kere çalmasını bekliyen kapıcı; işe alınması için oğluna «refakat» eden anne. Ve işte giyeceği elbiseyi, sırmalı prens üniformasıymış gibi, çekinerek giyen kahraman... Bunların hepsi komik, ince havaya birşeyler ekler

Olmi'nin şeytansı gözü, durmadan gözetler. Filminin bazı bölümleri Chaplin'i hatırlatır; örneğin, Yeni Yıl eğlencelerinde, sevgilisini bekliyen kahraman. Onun elindeki şampanya şişesine göz diken bir çift, onu masasına çağırır; bir süre sonra da delikanlıcık, umutsuzluk içinde, dört yana fışkıran şapkası geçmiş yıllardan «müdevver» bir kadınla dansetmek zorunda kalır.

Olmi de, Antonioni gibi ,Milano'nun yeni çelik ve betonarme toplumunun konformizmini alaycı bir görüşle ele alır. (Filmin sonunda, kahraman yazıhanede bir işe yerleşir. Besbelli, ömrünün sonuna kadar aynı masa başında kalacaktır.) Ama Milano'da *Edison* için endüstriyle ilgili filmler yapan Olmi, bir siyasetçi değildir. Kendi ülkesinde yaşama şartlarını geliştiren bir sistemi yerin dibine geçirmek aklının kenarından geçmez. Antonioni gibi katı bir devrimci de değildir; yumuşak başlı bir gözlemcidir sadece. Hayatın akışıyla ilgilenir; profesyonel olmıyan oyuncular seçer: Sandro Panzeri, *Edison*'da ayak işlerine bakan biri, ve Loredana Detto, Milano'da bir sekreter.

Olmi'nin konusu bayağıdır; bayağıdır ya, onu öyle cici, öyle tatlı işlemiştir ki, seyirciler perdede hemen kendilerini tanımaktadırlar.

Gelin görün ki, Pietro Germi'nin *«İtalyan Usulü Boşanma»* sındaki karısını temizlemek isteyen kocayı kimse üstüne alınmaya yanaşmıyor. Bu film de toplumsal bir komedi. Bugün Sicilya'da bir adam, karısının kendisini aldattığını anlar da onu öldürürse üç yıldan yedi yıla kadar hapis cezası giyer. Öyle ya, namus meselesi. İşte Germi'nin filmi bununla alay ediyor. Kadın, kocasını aldatırsa yandı; koca, karısını aldatırsa hiç önemi yok... Yalnız önemi mi, İtalyan yasalarında da yeri yoktur bunun.

Marcello Mastroianni'nin oyunu filme çok şey katıyor. Hep tiki olan, ses alma makinesinin başına oturup karısına düzenler kuran bir adam. Kara komedi diye buna derler işte... Ve bu komedi, demiryolu işçilerini, sonradan gangster olan işsizleri anlatmış Germi'den çıkıyor. Anlayış bakımından da, anlatım bakımından da onun en iyi filmi.

Jacgues Demy'nin *«Lola»*sı, kökü Chabrol'ların, Godard'ların «yeni dalga»sından çok, Fransız romantizminde olan bir duygulu komedi. *«Serseri Âşıklar»* ile *«Piyanisti Vurun»*u çeken Raoul Coutard'ın fotoğrafları hemencecik «yeni dalga»yı getiriyor ama: doğal ışıklandırma, kameranın rahatlığı...

Pier Paolo Pasolini

Filmin kişileri, varyetede çalışan bir kız, onu çocuğuyla başbaşa bırakıp giden bir sevgili, bir çocukluk arkadaşı, birkaç saatlik bir sevgili daha (Amerikan denizcisi), iki sevgili daha...

«Lola», insancıl ilgilerin beceriksizliğinden, sıcaklığından fışkıran bir komedi. Zaman birliği, kişilerin kaderleri arasındaki bağ ve Nantes, Demy'nin bu öykülü ilk filminde şiirli bir realizm yaratıyor.

Demy'nin karısı Agnes Varda, *«5'den 7'ye kadar Cleo»* adlı bir film yaptı. Genç bir şarkıcının (Corinne Marchand) iki saatini anlatıyor. Kamera Paris sokakları boyunca şarkıcıyı izliyor. Şarkıcı, kendisinde kanser var mı yok mu, iki saat sonra öğrenecektir. Bir arttırma salonuna giriyor, sevgilisiyle buluşuyor, bir askere raslıyor... Ölüm «tehdidi» altında aşkın ve arkadaşlığın anlamına varıyor.

Agnes Varda, «ikinci yeni dalga»nın tek kadın yönetmeni. İlk kısa filminin montajını Alain Resnais yapmıştı. Bu filminde «yeni dalga»cıları unutmamış: Jean - Luc Godard'a, Anna Karina'ya, Samy Frey'e, Jean-Claude Brialy'e küçücük roller vermiş.

*«Geçen Yıl Marienbad»*da kadar ün kazanması umulan bir film var: «Kukla» Jacques Baratier'nin bu yeni filmi Güney Amerika'da bir ihtilâli anlatıyor; öyle ucuza çıkmış ki... Kendisine para verilen tek oyuncu *«Küller ve Elmaslar»*ın başarılı kişisi Polonya'lı Zbigniew Cybulsky.

Baratier, filmi için, *«Aşağı yukarı sürrealist,»* diyor. Gerçekler, düşlerle karışıyor. Bir diktatör var, düşlerinde hep cinsel tutkularıyla karşı karşıya geliyor. Rejisöre bakılırsa, bir diyalog ve durum erotizmi gerçekleştirilmiş. Örneğin, bir yatak sahnesi, diktatörün öldürülüşüyle kesiliyor.

*«Marienbad»*la başlıyan «ikinci yeni dalga,» geleceğini şimdiden kurtardı. Bakalım, nereye kadar yükselecek bu dalga, bunu Alain Robbe-Grillet'nin İstanbul'da yaptığı filmi gördükten sonra anlıyacağız. İtalya ve Fransa'daki durum kısaca şöyle : *«düşünebilirsen, yazabilirsen, düş kurabilirsen, para biriktirebilirsen kendi filmini yaparsın.»*

SEMİH TUĞRUL

Türk Filmciliği Çökecektir..

Gazetelerin magazin sayfalarında yer alan *«İster inan, ister inanma»* adlı bir köşecik resimli olarak sunulurdu okuyuculara. Türk film endüstrisinin bugükü durumu da *«İster inan, ister inanma»* sütunlarında yer alacak kadar şaşırtıcı bir biçime girmiştir.

Yerli film endüstrisine yön veren prodüktörlerimize bakarsanız, hepsi memnundur hallerinden. Görünüşte memnun olmamaları için sebep yoktur ortada. Az yatırım, bol kazanç ardında koşan bu adamları suçlıyacak değiliz; boş buldukları bir alanda diledikleri biçimde at oynatmaktadırlar. «Fahiş» sayılması gereken sınırsız kazançlarının sarhoşluğu içinde her geçen gün biraz daha aşağılık teşebbüslere girişmekte, büyük halk topluluklarının zevkini körletmek, gerçek dışı, toz pembe masallarla halkı *«uyutmak»* yolunda biraz daha cür'etli davranmaktadırlar.

Türk film endüstrisine yön veren bu küçük adamlarla konuşun, *«bu yıl Türkiye'de 200 film çevriliyor»* diye kasıldıklarını görürsünüz. Sağduyu sahibi her insanı çatlatacak bir kasılmadır bu. Ama, yine de bu küçük adamları suçlamaya imkân yoktur. Türk film endüstrisini böylesine bir anarşiye sürükleyen tek suçlu, Sinema Sanatına sırtını çevirmiş olan Devlet'tir. Devlet, günümüzün bu en verimli, en yararlı sanatına sırtını çevirmekle de yetinmemiş, kötü sinema eserini korumayı görev bilmiştir.

Sinema sanatının yüceliğini kavramış olan yazarlar birçok incelemelerinde *«öte yanda, Sinema bir endüstridir»* demişler, endüstrinin zorunlu kıldığı koşulları, bu koşulların Sinema Sanatını çoğu zaman nasıl baltaladığını açıklamışlardır. Oysa, Türk filmciliğinin acı gerçekleri, Türk Devlet adamlarının bu konudaki umursamazlığı karşısında, *«öte yandan, Sinema bir Sanattır»* gerçeğini birinci plâna çıkarmak gerekmektedir.

Evet, Sinema bir sanattır; günümüzün en verimli, en yararlı bir sanatıdır ama, Devletin umurunda bile değildir bu gerçek. Türk sinema endüstrisinin kötü filmleri Devlet'in 1948'den biri uygulamakta olduğu vergi indirimile açıkca korunmakta; bu filmler arasında hamen her yıl rasladığımız iki üç olumlu sinema eser ise, yine Devlet tekelinde bir denetleme aracı olan Sansürün yasaklamaları ile baltalanmaktadır.

Türk film endüstrisinin durumuna hangi açıdan bakarsanız bakınız, şaşarıtıcı, yanıltıcı, insanı çileden çıkartıcı gerçeklerle karşılaşırsınız. Küçük bir yazı çerçevesinde hepsini sıralamaya imkân yoktur bu şaşırtıcı olayların. İşin içyüzünü bütün acılığı ile öğrenmek istiyenlere Nijad Özön'ün birkaç ay önce yayınlanan *«Türk Sinema Tarihi»* adlı eserini okumalarını öğütlerim.

Türk film prodüktörlerinin kasıla kasıla açıkladıkları *«yılda 200 film gerçeği»*, bir başka yönden bakıldığında, mutlu bir gerçektir ve 200 film gerçeğinin ardında yatan iktisadî çöküntüyü sezmek için iktisat bilgini olmaya lüzum yoktur.

Türkiyede bugün topu topu 850 sinema salonu var. Türk filmleri, kaliteleri ne olursa olsun, Anadolu sinemalarında iyi iş yapmakla beraber, bu sinemaların büyük bir kısmı yurda yabancı filmleri getirten birkaç büyük şirketin işletmecilik tekelinde bulunmaktadır. Bu yıl yabancı ülkelerden en az 250 film ithal edileceğine göre, yerli ya da yabancı, 400-500 kadar film yurdun 850 sinemasına dağılacak demektir. Yapılacak ilkel bir hesap bile 200 yerli filmin bu piyasa ortamında pek şanslı olmıyacağını, işletmecilik alanında büyük zorluklarla karşılaşacağını gösterecektir. Üstelik, yabancı filmlerin yüzde doksan beşinin Anadoluya türkçeleştirilmiş kopyaları gönderilmektedir.

850 Sinema salonuna dayanan Türkiye piyasası şimdiye kadar her yıl ortalama bir hesapla 300 yabancı ve 70-80 yerli filmi zorlukla kaldırmıştır. Bu yıl sinema sayısı artmadığına, bu 850 sinemadan çoğu kış aylarında kapandığına, belirli sinema şebekeleri belirli getirtici şirketlerin tekelinde bulunduğuna göre, piyasa 200 Türk filmini ve bunun aşağı yukarı iki misli yabancı filmi kaldıramıyacaktır. Giderek, Türk filmleri işletmeci'iği alanında ister istemez bir tıkanıklık başgösterecek; bir filme yatırdıkları sermayeyi pek kısa zamanda toplamaya alışmış ve malî düzenleri de buna göre kurulu bulunan Türk film şirketleri belki de dayanamıyacakları kadar çok beklemek zorunda kalacaklardır.

Bu tahminler gerçekleşirse sevinmek gerekir. Zira, böylesine bir anarşi içinde bulunan Türk film endüstrisi ancak bu biçim bir ölüm kalım savaşı ile karşılaştığı takdirde belki kendine çeki düzen vermenin lüzumuna inanacak, yapıcı bir ortama girmenin yollarını araştıracaktır.

Soralım Türk film prodüktörlerine. *«Küçük Hanımefendi»*, *«Küçük Hanımefendinin Şoförü»*, *«Küçük Hanımefendi Avrupada»*, *«Hazreti Ömerin Adaleti»* ve bu tip, gerçek dışı, *«escapist»* ve kötü filmler çevirerek yüzbinlerce lira kazanan baylara soralım: bunlardan hangisi kazandığı parayı Türk filmciliğinin yararına olacak tesislere yatırmış, stüdyo, laboratuvar kurmak, modern teknik araçlar tedarik etmek yolunda harcanmıştır? Cevaplandıramıyacakları bu sorunun cevabını biz verelim. Hiç biri.

Bu baylar bir takım kabiliyetsiz genç kadın ve erkekleri bugün Hollywood'da bile iflâs etmiş bir «Star system» düzenine sokarak, şımartarak, baş

tacı ederek, bunlara avuç dolusu para vererek gerçek kabiliyetleri her zaman ellerinin tersi ile geri çevirmişler. onlara çalışma imkânı vermemişlerdir.

Bu baylar dejenere bir takım meyhane şarkıcılarını «yıldızlık» ortamını yükseltip, yüzde yetmişi okuma yazma bilmeyen Türkiyenin insanlarını şuurlu olarak «afyonlamışlardır».

Bu baylar, Hazret-i bilmem kimin adaleti gibi adlar altında bir takım filmler çevirerek din sömürücülüğünden avuç dolusu para kazanmışlardır.

Bu baylar, hiç bir medenî memleket sansürünün izin vermiyeceği, kadın dövme, küçük çocuklara işkence yapma gibi sahnelerin yer verildiği filmlerle halkın duygularını gıcıklamışlardır.

Bu baylar, medenî memleketlerde çocukların seyretmesine izin verilmeyecek derecede aşağılık, sözde çocuk filmleriyle binbir rezâlet çevirip keselerini doldurmak amacını gütmüşlerdir. Ve, türlü oyunlarla bu biçim filmlere Sansür'den, Millî Eğitim Bakanlığından «öğretici filmdir» belgesi koparıp Devleti de aldatmanın yolunu bulmuşlardır.

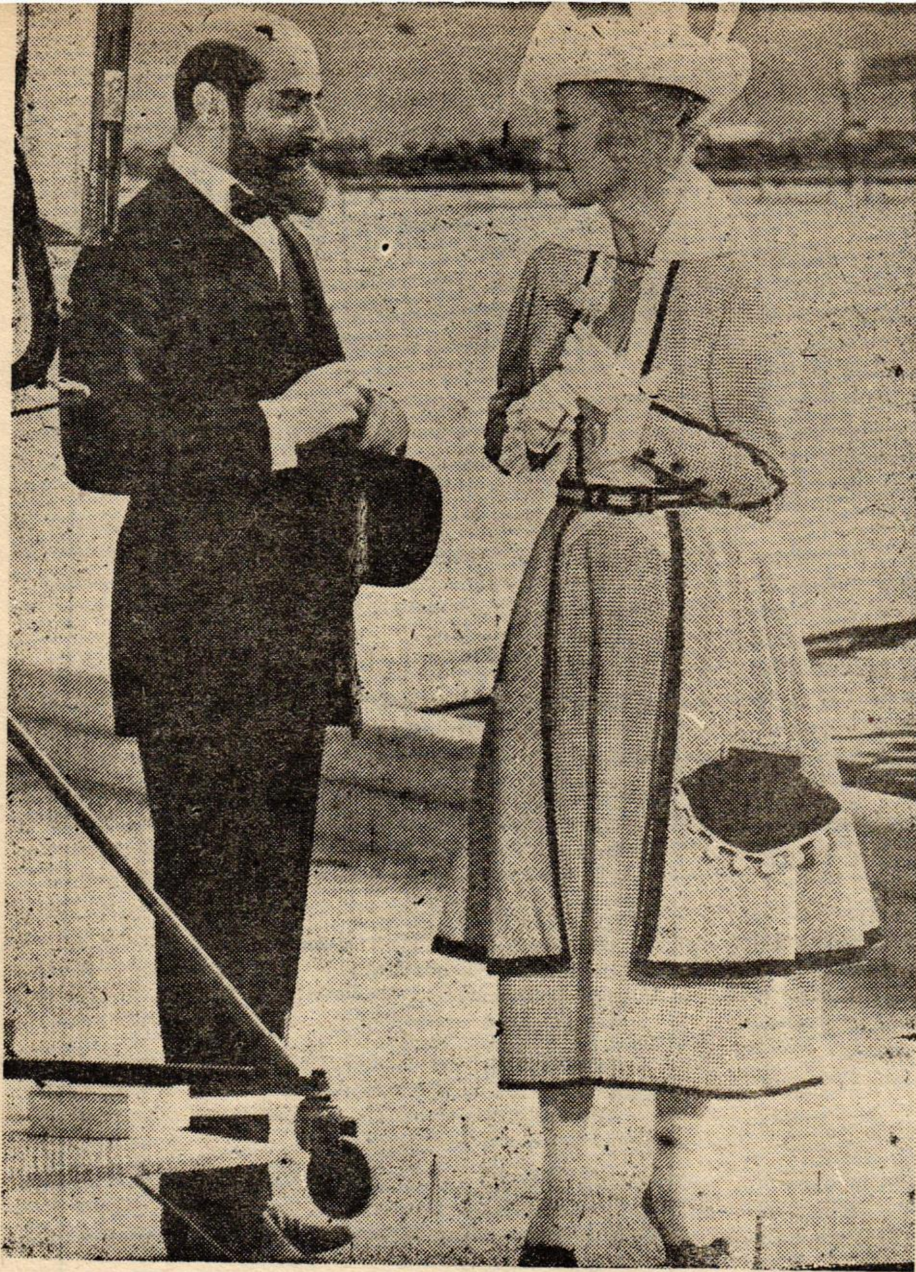
Saymakla bitmez Türk film proodüktörlerinin suçu. Ama, biz yine de onları suçlıyacak değiliz. Bu konuda tek suçlu Devlet'tir. Devletin umursamazlığı, anlayışsızlığı, statükoculuğudur. Devletin böylesine Türk filmlerine vergi indirimiyle sağladığı koruyuculuktur.

Bu başıbozuk düzen artık böylesine sürüp gidemez. 14 Yıldır bu acıklı komedyaya seyirci, yalnızseyirci de değil, yardımcı olan Devlet'in bu konudaki cehalet uykusundan uyanmasına ihtimal verilemiyeceğine göre, yıllık verimi 200 filme ulaşan Türk film endüstrisi vahşi orman kanunları içinde maruz kalacağı iktisadî çelişme sonunda ister istemez çökecektir.

Bu endüstri bugünkü ortamı içinde tamamen çökmeden, bu çürük temeller üzerinde yararlı ve halkçı bir sinema politikası da kurulamıyacağı için, bütün sinema aydınlarının dileği bu çöküntünün bir an önce gerçekleşmesidir. Üstüne oturdukları dalları kesmeye başladıklarının farkında bile olmayan Türk film prodüktörleri istedikleri kadar «200 film yaptık» diye kasıla dursunlar. Onların bu dallardan tepetaklak düştükleri gün, gerçekci bir Türk filmcilik politikasının yakından şekillenmeye başlıyacağını müjdeleyen mutlu gün olacaktır.

Uluslararası Film Festivalleri Takvimi

Mar del Plata (Arjantin). yarışmalı
(Mart: 21 - 31)
Oberhausen, (B. Almanya): yarışmalı (Kültür film)
(Şubat 26 - 3 Mart)
Cartagena, (Colombiya): yarışmasız
(6 Nisan - 15 Nisan)
Milano (İtalya): TV. - dokümanter filmler
(12 Nisan - 28 Nisan)
Cannes (Fransa): yarışmalı
(7 Mayıs - 21 Mayıs)
Asya Film Festivali: (Yalnız Asya filmleri için)
(10 Mayıs - 14 Mayıs)
Berlin (B. Almanya): yarışmalı
(22 Haziran - 3 Temmuz)
Karlovy Vary yarışmalı
(9 Haziran - 24 Haziran)
San Sebastian (İspanya): yarışmalı
(9 Haziran - 19 Haziran)
Vancouver (Kanada): yarışmasız
(23 Temmuz - Ağustos 4)
Locarno (İsviçre): yarışmalı
(18 Temmuz - 29 Temmuz)
Edinburgh, (İskoçya): yarışmasız
(Belli tarihlerde değil)
Venedik (İtalya): yarışmalı
(25 Ağustos - 8 Eylül)
Bergomo (İtalya): Sanat filmleri için yarışmalı
(9 Eylül - 16 Eylül)
Cork (İrlanda): Kısa metrajlar için yarışmalı uzunlar için değil
Mannheim (Almanya): dokümanter için yarışmalı
(Ekim 15 - Ekim 20)
San Francisco (California A. B. D.): yarışmalı
Mexico City ve Acapulco: (Meksika) yarışmasız



Michele Morgan ve Charles Denner «Landru» da
Claude Chabrol cinayet filmi yapıyor

REJİ-SÖR-LER

DERGİ

Yılda iki yüze yakın film çevrilen bir ülke sinemasında herhangi bir kişilik ve ulusallık belirtilerine bugüne dek hâlâ rastlanmaması; eninde sonunda rejisörlerimize ve rejisörlerimizin güçsüzlüğüne, kişiliksizliklerine gelip dayanıyor. Son bir kaç yılın ortaya çıkardığı «star sistemi» nin de katışımıyla, sinemamız, tam bir çıkmaza girdi. Senaryolar bütünüyle oyunculara uyduruluyor; «star sistemi» yle zorla yaratılmış oyuncu sayısı çok azınlıkta olduğundan, çevrilen filmler de birbirinin benzeri olmaktan kurtulamıyor. Bugün Türk sineması iki büyük kuvvetin elindedir: Film işletmecilerinin bir, «star sistemi» oyuncularının iki. Modayı işletmeciler yaratmakta, «star»lar da uygulamaktadır. Açıkçası günümüzde rejisörler bir çeşit barem dahili memur niteliği taşımaktadırlar ve ellerine verilen senaryoları kendi kişiliklerinin damgasını vuracak ortamdan uzak çevirmektedirler.

Devlet karışımıyla yanlış uygulanan bir vergi indirimi yoluyla beklenmedik bir orana yükselen Türk filmleri, kıpırdama imkânı vermeyen dar bir iç pazara sıkışmış durumdadır ve gün güne bu iç pazar da çevrilen film sayısını karşılamaktan uzaklaşmaktadır. Sinema salonları sayısı yıllardır değişmemiştir; buna karşılık asıl doyurucu olan yerli film seyircisinin de bir o kadar arttığı söylenemez. Fakat herşeye rağmen sinemamız bir furya yılını uzun bir süredir izlemekte ve kriz için gerekli ekonomik yığılışmayı hazırlamaktadır. Patlak, bu 1962-63 sinema mevsiminde beklenebilir.

Bugün film çeviren rejisörlerimizi üç kuşakta toplayabiliriz. Eski, orta ve yeni kuşak rejisörleri. Eski kuşak rejisörleri, bir bakıma öncü kuşak rejisörleridir ve şimdilerde film pazarından ellerini eteklerini çekmiş durumdadırlar. Eski kuşak rejisörlerinin en belirgin nitelikleri Şehir Tiyatroları geleneğini sinemada da sürdürmeleriydi ki, sonradan gelen orta kuşaktakiler bu geleneğin dışına çıkmışlar; bü-

yük konu ve mimarî değişiklikten çok, oyuncu yönünden «sokaktaki adam»a inmişlerdir. Türk sineması günümüze kadar öylesine çeşitli ülke sinmalarının etkisi altına girmiştir ki, kuşaklar rejisörleri de bu etkilerin rejisörleri olmaktan pek kendilerini kurtaramamışlardır.

Savaş öncesinin Alman sineması etkilerini Muhsin Ertuğrul ve benzeri rejisörlerin filmlerinde açıkça görmek mümkündür. Bölük pörçük olmakla beraber Alman sinemasının yanı sıra, Rus, İtalyan ve Fransız sinemalarının en kötü melodram örnekleri de yeni yeni doğmakta olan Türk sinemasına bir o kadar etki etmektedir. Başlangıç yıllarının sinema rejisörlerinin hemen hemen hepsi Şehir Tiyatrolarından gelme oyunculardır ki, kötü seyirci yetiştiren, kötü ve dayanıksız filmler ortamını yaratanlar Muhsin Ertuğrul ve eşdeğerlileridir. Duraklama çağında ise, Vedat Örfi Bengü ve o ayar rejisörler, bu kez Arap filmlerine dört elle sarılmışlar, arkalarından gelen orta kuşak rejisörleri diledikleri yenici düzeni bu yüzden bir türlü gerçekleştirememişler, yaptıkları da böylece köksüz ve dayanıksız kalmıştır. Bu çağın önemli rejisörleri arasında Lütfi Ö. Akad, Şadan Kamil ve Şakir Sırmalı sayılabilir. Aşağı yukarı ayni kuşağa giren fakat daha sonra sinemaya katılan Atıf Yılmaz, Semih Evin, Metin Erksan, Osman F. Seden, Muharrem Gürses, Orhan Elmas ve Memduh Ün de orta kuşak rejisörlerindendir.

Türk sinemasında yeni kuşak, yalnızca ad olarak yeni kuşaktır ve sinemamıza hareket ve olumluluk yönünden öyle sözü edilir bir yenilik getirmiş değillerdir. «Yeni kuşak»lıkları yalnızca yaşları bakımındandır ve Ertem Göreç, Halit Refiğ, Türker İnanoğlu, Nişan Hançer, Nejat Duru, Suphi Kaner, Ülkü Erakalın, Yavuz Yalınkılıç ve Nejat Saydam bu sözde «yeni kuşak» arasında yer almaktadır.

Sinemamızda olumluluğa giden kıpırdanmalar ise, bu «yeni kuşak» yerine tam tersi, orta kuşaktan gelmiş fakat ne orta kuşak ve ne de yeniler bunu gerçek olarak gün ışığına çıkarmak ya da sürekliliğini sağlamak için hiç bir çaba göstermemişlerdir. Herhangi bir yenici harekete bugün için ne yapımcı ve ne de seyirci hazırlıklı değildir ve her iki uç da bunu kabule bir türlü yanaşmamaktadır. Gerçi bu iki uç'a sansür de katılabilir ve büyük suç bu kuruluşa yüklenebilir ama, rejisörlerimizde de yenici olmaya gidişin en küçük bir belirtisi bile görünmediğine göre; suçu sansür yerine etkinç iki uçtan birinde aramak daha yerinde olur. Rejisörlerimizin bu tür savunmalarına ve iki de bir sansür kalkanı arkasına saklanmalarına karşılık, eleştiricilerce iyi film yapan ve sansür kuruluşları bizimkinden daha ağır başka ülkeler (Ispanya gibi) örnek gösterilebilir.

Türk sinemasının kurtuluşu bugün için ne rejisörlerin, ne yapımcıların ve ne de eleştirmecilerin elindedir. Umut tek kelimeyle seyirciye bağlanmıştır. Bilinen ekonomik kurallara rağmen yaşamasını sürdüren ve bir garip yaratık olan sinemamız; seyircisinin bugünkü gidişe karşı tepkisi ile akışını değiştirecek ve yıkılış seyirciden gelecektir. Yıkılacak sinemamızın yerine kurulacak olan olumlu ve kişilikli, herşeyden önce kendi gerçeklerimizi yansıtan ulusal bir Türk sineması niteliğinde olacak mıdır? Buna da kuşku ile bakılabilir. Bıkkın orta kuşak ile eski kuşağın yolunda yürümeyi daha uygun bulan yeni kuşak, yeni bir sinemanın kuruluşunda görev alacak nitelikte değildir. Değildir ama herşeye rağmen bıkkın orta kuşaktan ve eskici yeni kuşaktan güvenilir olanlar, yeni Türk sinemasının kuruluşunda arkalarından geleceklere hazırlıklı bir ortam yaratmaya çalışacaklardır. Umut -şimdilik- kurtarıcı seyircidedir. Bilinçsiz fakat sağduyulu seyircide.

Eski Kuşak

Eski kuşak, yani Muhsin Ertuğrul kuşağından günümüz Türk sinemasında işini sürdüren bir tek Sami Ayanoğlu kalmıştır. Diğerleri Refik Kemal Erduran, Cahide Sonku, Kâni S. Kıpçak, Agâh Hün, Avni Dilligil, Vedat Ar ve Baha Gelenbevi) film çevirmeyi bırakmışlardır. Uzun bir ayrılıktan sonra ayni okuldan sayılan Muzaffer Aslan, yapımcılığının yanı sıra bu yıl yeniden rejisörlüğe dönmüştür. Ayni okula giren fakat yaşça orta ve yeni kuşaktan olan örneğin bir Muharrem Gürses, bir Nuri Akıncı, bir Semih Evin, bir Seyfi Havaeri, bir Çetin Karamanbey, bir Nejat Saydam, bir İhsan Tomaç v.b. film çevirmeğe devam etmektedirler. Muhsin Ertuğrul ile Vedat Örfi Bengü'nün ortak yanları bu rejisörlerin ellerinde büyük değişikliklere uğramamaktadır. Espri, hep ayni espridir. Melodram, kötü sinema dili, kişiliksizlik ortak ve ana ögedir. İçlerinde en etkinç olanları Muharrem Gürses ile Nejat Saydam'dır. Gürses sinemaya tiyatro oyunculuğundan gelmiş, bir süre senaryo yazarlığını denemiş ve «Zeynebin Gözyaşları» ile rejisörlüğe başlamıştır. Uzun yıllar Gürses tek başına sinemamıza yön vermiş, tüyler ürpertici melodramları dilediği biçimde -ki buna biçimsizlik de denebilir- seyircisine sunmuştur. Gürses'in tek üstünlüğü seyircinin nabzını çok iyi bilmesi ve ona göre şerbet hazırlamasıdır ki, duraklama çağının bir türlü son bulmamasında Gürses'in büyük suçu vardır.

Gürses'ten sonra gelen Nejat Saydam, yaş bakımından yeni kuşak rejisörleri arasında yer alır. Fakat yürüdüğü çizgi bütünüyle eski kuşak çizgisidir ve günümüzün en çok iş yapan filmlerin rejisörü ününü bu yoldan ayrılmamasına borçludur. Sinema dili olarak Saydam'ın da Gürses'ten ileri bir yanı yoktur. Başarısının sırrı, hazırlıksız, eğitilmemiş seyirciye istediğini vermesinde ve hızlı bir çalışmayla filmlerini ucuza malederek yapımcıyı kollamasındandır. İlk denemesi «Son Saadet»de bir anlığına ilgiyi çeken bir umut yalazasından sonra bir o kadar da tersine gelişim gösteren Saydam, iki yıldır «salon komedisi» adıyla deyimlenen mânasızlıklarla yılın sinemasını ardından sürükleyip yanlış'a götüren bir modayı yaratıp yaşatmaktadır.

Orta Kuşak

Sinemamızda umutlanılan -bu umut dün de vardı, bugün de vardır- rejisörler, orta kuşak rejisörleridir. Orta kuşaktan bir Osman F. Seden gerçek bir sinema gramerine ulaşmıştır: Bir Atıf Yılmaz ulusal sinemaya giden ögeleri arayıp bulmasını bilmiştir; bir Metin Erksan iyi kötü toplum gerçeklerimize ışık bulmuştur; bir Memduh Ün sinemada en zor yan olan, küçük insanı beyaz perdeye getirmiştir ve yine bir Lütfi Ö. Akad, eskinin etkisinden sinemamızı kurtarmış ve yeni bir yöne yönelmesini sağlamıştır. Bu kuşağın öncü kişisi Lütfi Ö. Akad'dır.

AGÂH ÖZGÜÇ

Soruşturmamız

Başlangıcından Bu Güne - Gördükleriniz Arasında - En İyi On Türk Filmi Hangileridir?

Listeler sonucu yapılan plânlamada ortaya çıkan en iyi on Türk filmi tarih sırasına göre şunlardır:

1) Kanun Namına - 1952 (Lütfü Ö. Akad)
2) Beyaz Mendil - 1955 (Lütfü Ö. Akad)
3) Yaşamak Hakkımdır - 1957 (Atıf Yılmaz)
4) Gelinin Muradı - 1958 (Atıf Yılmaz)
5) Dokuz Dağın Efesi - 1959 (Metin Erksan)
6) Üç Arkadaş - 1959 (Memduh Ün)
7) Gecelerin Ötesi - 1960 (Metin Erksan)
8) Kırık Çanaklar - 1960 (Memduh Ün)
9) Namus Uğruna - 1960 (Osman Seden)
10) Yılanların Öcü - 1962 (Metin Erksan)

Soruşturmamıza cevap verenlerden bir Erdoğan Tokatlı'nın listesi hariç, diğerleri tarih sırasına göre düzenlenmiştir. Listelerden de anlaşılacağı gibi çoğunlukla filmler 1950 sonrası yapıtlarıdır. Böylece Türk sinemasındaki gerçek gelişimin bu yıllardan sonra olageldiği apaçık görülmektedir.

Bülent ORAN (Senaryocu)

1) Beyaz Mendil - 1955 (Lütfü Ö. Akad)
2) Yaşamak Hakkımdır - 1957 (Atıf Yılmaz)
3) Üç Arkadaş - 1959 (Memduh Ün)
4) Gecelerin Ötesi - 1960 (Metin Erksan)
5) Dolandırıcılar Şahı - 1960 (Atıf Yılmaz)
6) Yasak Aşk - 1960 (Halit Refiğ)
7) Kırık Çanaklar - 1960 (Memduh Ün)
8) Namus Uğruna - 1960 (Osman Seden)
9) Mahalleye Gelen Gelin - 1962 (Osman Seden)
10) Yılanların Öcü - 1962 (Metin Erksan)

Ulvi URAZ (Oyuncu)

1) Beyaz Mendil - 1955 (Lütfü Ö. Akad)
2) Yaşamak Hakkımdır - 1957 (Atıf Yılmaz)
3) Yalnızlar Rıhtımı - 1959 (Lütfü Ö. Akad)
4) Dokuz Dağın Efesi - 1959 (Metin Erksan)
5) Üç Arkadaş - 1959 (Memduh Ün)
6) Gecelerin Ötesi - 1960 (Metin Erksan)
7) Namus Uğruna - 1960 (Osman Seden)
8) Yasak Ask - 1960 (Halit Refiğ)
9) Denize İnen Sokak - 1960 (Attilâ Tokatlı)
10) Yılanların Öcü - 1962 (Metin Erksan)

Vedat TÜRKALİ (Senaryocu)

1) Üç Arkadaş - 1959 (Memduh Ün)
2) Yangın Var - 1960 (Lütfü Ö. Akad)
3) Gecelerin Ötesi - 1960 (Metin Erksan)
4) Kırık Çanaklar - 1960 (Memduh Ün)
5) Dolandırıcılar Şahı - 1960 (Atıf Yılmaz)
6) Yasak Aşk - 1960 (Halit Refiğ)
7) Allah Cezanı Versin Osman Bey - 1962 (Atıf Yılmaz)
8) Otobüs Yolcuları - 1962 (Ertem Göreç)
9) Yılanların Öcü - 1962 (Metin Erksan)
10) Seni Kaybedersem - 1962 (Atıf Yılmaz)

Orhan ELMAS (Rejisör)

1) Kanun Namına - 1952 (Lütfü Ö. Akad)
2) Beyaz Mendil - 1955 (Lütfü Ö. Akad)
3) Yaşamak Hakkımdır - 1957 (Atıf Yılmaz)
4) Üç Arkadaş - 1959 (Memduh Ün)
5) Kanlı Firar - 1959 (Orhan Elmas)
6) Dokuz Dağın Efesi - 1959 (Metin Erksan)
7) Kırık Çanaklar - 1960 (Memduh Ün)
8) Ölüm Peşimizde - 1960 (Memduh Ün)
9) Gecelerin Ötesi - 1960 (Metin Erksan)
10) Yılanların Öcü - 1962 (Metin Erksan)

Akad'ın ilgiyi üzerine çeken ilk filmi Kurtuluş Savaşımızı konu edinen yazar Halide Edip Adıvar'ın romanından sinemaya aktardığı «Vurun Kahbeye»dir. İç ve dış düşmanlara karşı direnen ve ayaklanma gücünü elinden bırakmayan bir ulusun kurtuluşu yolundaki çabalarını anlatan «Vurun Kahbeye», Rus okulu etkisini sürdüren ve çoğunlukla duygu sömürgeciliği ile gözboyamacılığına sapan Muhsin Ertuğrul'un «Bir Millet Uyanıyor»u bir kenara bırakılırsa, günümüze dek çevrilen en iyi Kurtuluş Savaşı filmidir. Akad, daha sonra çevirdiği «Kanun Namına», «Öldüren Şehir» ve «Kardeş Kurşunu» ile ilk olarak gerçekçi bir gözlemcilikle büyük şehiri sinemamıza getirmiş, büyük şehir problemlerine bir serüven havası içinde de olsa, başarıyla eğilebilmiştir. Yine ayni Lütfi Ö. Akad, «Beyaz Mendil» denemesiyle de köy filmlerimize bakılması gereken bir açı getirmiş bulunuyordu. İki kuşak arasının tek köprübaşı rejisörü olan Akad, daha sonraki yıllarda giderek çaptan düşmüş, kişisel tutkularının ayakbağlığında öncü niteliğini yitirmiş ve sinemamızda bir çeşit «sönen yıldız» olmuştur. Fakat herşeye rağmen kurulacak bir sinemada Akad, yeniden öncü niteliğine erecek güçtedir ve yarının sinemasında kendisine güveni-

Fikret HAKAN (Oyuncu)

1) Kanun Namına - 1952 (Lütfü Ö. Akad)
2) Beyaz Mendil - 1955 (Lütfü Ö. Akad)
3) Gelinin Muradı - 1958 (Atıf Yılmaz)
4) Üç Arkadaş - 1959 (Memduh Ün)
5) Dokuz Dağın Efesi - 1959 (Metin Erksan)
6) Gecelerin Ötesi - 1960 (Metin Erksan)
7) Kırık Çanaklar - 1960 (Memduh Ün)
8) Namus Uğruna - 1960 (Osman Seden)
9) Otobüs Yolcuları - 1962 (Ertem Göreç)
10) Yılanların Öcü - 1962 (Metin Erksan)

Not: (Dolandırıcılar Şahı, Mahalleye Gelen Gelin, Yasak Aşk, Yangın Var, Yalnızlar Rıhtımı) adlı filmleri göremediğim için yukarıdaki liste bu filmlerin dışında hazırlandı.

Afif YESARİ (Hikâyeci)

1) Güneşe Doğru - 1937 (Nâzım Hikmet)
2) Bir Millet Uyanıyor - 1932 (Muhsin Ertuğrul)
3) Yaşamak Hakkımdır - 1957 (Atıf Yılmaz)
4) Namus Uğruna - 1960 (Osman Seden)
5) Gecelerin Ötesi - 1960 (Metin Erksan)
6) Kırık Çanaklar - 1960 (Memduh Ün)
7) Üç Arkadaş - 1959 (Memduh Ün)
8) Mahalleye Gelen Gelin - 1962 (Osman Seden)
9) Yılanların Öcü - 1962 (Metin Erksan)
10) Cengiz Hanın Hazineleri - 1962 (Atıf Yılmaz)

Tuncan OKAN (Sinema Yazarı)

1) Kanun Namına - 1952 (Lütfü Ö. Akad)
2) Beyaz Mendil - 1955 (Lütfü Ö. Akad)
3) Yaşamak Hakkımdır - 1957 (Atıf Yılmaz)
4) Gelinin Muradı - 1958 (Atıf Yılmaz)
5) Bu Vatanın Çocukları - 1959 (Atıf Yılmaz)
6) Üç Arkadaş - 1959 (Memduh Ün)
7) Namus Uğruna - 1960 (Osman Seden)
8) Kırık Çanaklar - 1960 (Memduh Ün)
9) Yasak Aşk - 1960 (Halit Refiğ)
10) Yılanların Öcü - 1962 (Metin Erksan)

Atıf KAPTAN (Oyuncu)

1) Bir Millet Uyanıyor - 1932 (Muhsin Ertuğrul)
2) Kanun Namına - 1952 (Lütfü Ö. Akad)
3) İki Süngü Arasında - 1954 (Şadan Kamil)
4) Beyaz Mendil - 1955 (Lütfü Ö. Akad)
5) Şimal Yıldızı - 1955 (Atıf Yılmaz)
6) Üç Arkadaş - 1959 (Memduh Ün)
7) Gecelerin Ötesi - 1960 (Metin Erksan)
8) Kırık Çanaklar - 1960 (Memduh Ün)
9) Otobüs Yolcuları - 1962 (Ertem Göreç)
10) Yılanların Öcü - 1962 (Metin Erksan)

Erdoğan TOKATLI (Sinema Yazarı)

1) Denize İnen Sokak - 1960 (Attilâ Tokatlı)
2) Yangın - 1960 (Lütfü Ö. Akad)
3) Vurun Kahpeye - 1949 (Lütfü Ö. Akad)
4) Bir Millet Uyanıyor - 1932 (Muhsin Ertuğrul)
5) Öldüren Şehir - 1953 (Lütfü Ö. Akad)
6) Kanlı Para - 1953 (Orhon Arıburnu)
7) Allahkerim - 1950 (Semih Evin)
8) Namus Uğruna - 1960 (Osman Seden)
9) Tütün Zamanı - 1960 (Orhon Arıburnu)
10) Namus Düşmanı - 1957 (Ziya Metin)

Not: Bu liste tarih sırasına göre değil tercih sırasına göre yapılmıştır.

Metin ERKSAN (Rejisör)

1) İstiklâl Madalyası - 1947 (Ferdi Tayfur)
2) İpsala Cinayeti - 1953 (Lütfü Ö. Akad)
4) Tuş - 1956 (Şadan Kamil)
5) Gelinin Muradı - 1958 (Atıf Yılmaz)
6) Dokuz Dağın Efesi - 1959 (Metin Erksan)
7) Gecelerin Ötesi - 1960 (Metin Erksan)
8) Dolandırıcılar Şahı - 1960 (Atıf Yılmaz)
9) Otobüs Yolcuları - 1962 (Ertem Göreç)
10) Yılanların Öcü - 1962 (Metin Erksan)

Çetin A. ÖZKIRIM (Sinema Yazarı)

1) Bataklı Damın Kızı Aysel - 1932 (Muhsin Ertuğrul)
2) Vurun Kahpeye - 1949 (Lütfü Ö. Akad)
3) Kanun Namına - 1952 (Lütfü Ö. Akad)
4) Beyaz Mendil - 1955 (Lütfü Ö. Akad)
5) Tuş - 1955 (Şadan Kamil)
6) Yaşamak Hakkımdır - 1957 (Atıf Yılmaz)
7) Üç Arkadaş - 1959 (Memduh Ün)
8) Kanlı Firar - 1959 (Orhan Elmas) E
9) Gecelerin Ötesi - 1960 (Metin Erksan)
10) Yılanların Öcü - 1962 (Metin Erksan)

Baha GELENBEVİ (Rejisör)

1) Bataklı Damın Kızı Aysel - 1932 (Muhsin Ertuğrul)
2) Taş Parçası - 1939 (Faruk Kenç)
3) Barbaros Hayrettin Paşa - 1951 (Baha Gelenbevi)
4) İki Süngü Arasında - 1954 (Şadan Kamil)
5) Gelinin Muradı - 1958 (Atıf Yılmaz)
6) Yaşamak Hakkımdır - 1957 (Atıf Yılmaz)
7) Yalnızlar Rıhtımı - 1959 (Lütfü Ö. Akad)
8) Gecelerin Ötesi - 1960 (Metin Erksan)
9) Kırık Çanaklar - 1960 (Memduh Ün)
10) Yılanların Öcü - 1962 (Metin Erksan)

Hayri CANER (Sinema Yazarı)

1) Kanun Namına - 1952 (Lütfü Ö. Akad)
2) Kaldırım Çiçeği - 1953 (Baha Gelenbevi)
3) Gelinin Muradı - 1958 (Atıf Yılmaz)
4) Ala Geyik - 1958 (Atıf Yılmaz)
5) Karaca Oğlanın Kara Sevdası - 1958 (Atıf Yılmaz)
6) Üç Arkadaş - 1959 (Memduh Ün)
7) Dokuz Dağın Efesi - 1959 (Metin Erksan)
8) Gecelerin Ötesi - 1960 (Metin Erksan)

---

lir bir rejisör gözüyle bakılabilir.

Akad okulundan gelme ve Akad'ın izini sürmede olan Osman F. Seden'in en belirgin yanı, orta kuşak rejisörleri arasında sağlam bir sinema diline sahip olmasıdır. Mimarî yönünden çok sağlam olan filmlerinde Seden, dil sağlamlığının pek dışına çıkamamakta, «kaçak» olarak yaptığı denemeleri ise, bütünlükten yoksunluğu yüzünden kesin bir sonuca varamamaktadır.

Orta kuşağın Akad'dan sonra en ilgi çekici rejisörleri Atıf Yılmaz, Metin Erksan ve Memduh Ün üçlüsüdür. Atak ve denemeci bir sinema adamı olan Atıf Yılmaz, köprü sinemasında kendi gerçeklerimize en çok inme çabası gösterendir ve toplum gerçeklerimizi kasaba, büyük şehir ve büyük şehirin kenar köşe semtlerinden aktarmaya çalışmıştır. Bu denemeler tam bir bütünlüğe ve başarıya ulaşmamıştır ama Yılmaz bu tür denemelerde her zaman sırtını iyi hikâyeye dayamasını becerdiğinden seyircinin ve eleştirmecinin gözüne «şirin» görünmesini bilmiştir.

Filmografisinde diğerlerine bakarak daha çok sayıda «iyice film»e sahip Metin Erksan da başarısını iyi ve üstün sinema dilinden çok hikâyesine borçludur. Cesur sayılabilecek filmleri arasında «Dokuz Dağın Efesi», «Gecelerin Ötesi» ve

9) Denize İnen Sokak - 1960 (Attilâ Tokatlı)
10) Yılanların Öcü - 1962 (Metin Erksan)

Memduh Ün (Rejisör)

1) Kanun Namına - 1952 (Lütfü Ö. Akad)
2) Beyaz Mendil - 1955 (Lütfü Ö. Akad)
3) Gelinin Muradı - 1958 (Atıf Yılmaz)
4) Bu Vatanın Çocukları - 1959 (Atıf Yılmaz)
5) Dokuz Dağın Efesi - 1959 (Metin Erksan)
6) Yangın Var - 1960 (Lütfü Ö. Akad)
7) Namus Uğruna - 1960 (Osman Seden)
8) Mahalleye Gelen Gelin - 1962 (Osman Seden)
9) Seviştiğimiz Günler - 1962 (Halit Refiğ)
10) Otobüs Yolcuları - 1962 (Ertem Göreç)

T. TAKINÇ (Sinema Yazarı)

1) Bataklı Damın Kızı Aysel - 1932 (Muhsin Ertuğrul)
2) Allahkerim - 1950 (Semih Evin)
3) Kanun Namına - 1952 (Lütfü Ö. Akad)
4) Efelerin Efesi - 1952 (Şakir Sırmalı)
5) Beyaz Mendil - 1955 (Lütfü Ö. Akad)
6) Namus Düşmanı - 1957 (Ziya Metin)
7) Yaşamak Hakkımdır - 1957 (Atıf Yılmaz)
8) O Günden Sonra - 1957 (İhsan Sedat)
9) Düşman Yolları Kesti - 1959 (Osman Seden)
10) Denize İnen Sokak - 1960 (Attilâ Tokatlı)

İlhan ENGİN (Senaryocu)

1) Kanun Namına - 1952 (Lütfü Ö. Akad)
2) Beyaz Mendil - 1955 (Lütfü Ö. Akad)
3) Dokuz Dağın Efesi - 1959 (Metin Erksan)
4) Düşman Yolları Kesti - 1959 (Osman Seden)
5) Karaca Oğlanın Kara Sevdası - 1959 (Atıf Yılmaz)
6) Üç Arkadaş - 1959 (Memduh Ün)
7) Gecelerin Ötesi - 1960 (Metin Erksan)
8) Kırık Çanaklar - 1960 (Memduh Ün)
9) Otobüs Yolcuları - 1962 (Ertem Göreç)
10) Yılanların Öcü - 1962 (Metin Erksan)

Semih SEZERLİ (Oyuncu)

1) İstanbul Sokakları - 1931 (Muhsin Ertuğrul)
2) Senede Bir Gün - 1946 (Ferdi Tayfur)
3) Beyaz Mendil - 1955 (Lütfü Ö. Akad)
4) Gelinin Muradı - 1958 (Atıf Yılmaz)
5) Üç Arkadaş - 1959 (Memduh Ün)
6) Dokuz Dağın Efesi - 1959 (Metin Erksan)
7) Kırık Çanaklar - 1960 (Memduh Ün)
8) Gecelerin Ötesi - 1960 (Metin Erksan)
9) Ölüm Peşimizde - 1960 (Memduh Ün)
10) Allah Cezanı Versin Osman Bey - 1961 (Atıf Yılmaz)

Agâh ÖZGÜÇ (Sinema Yazarı)

1) Kanun Namına - 1952 (Lütfü Ö. Akad)
2) Beyaz Mendil - 1955 (Lütfü Ö. Akad)
3) Gelinin Muradı - 1958 (Atıf Yılmaz)
4) Üç Arkadaş - 1959 (Memduh Ün)
5) Kanlı Firar - 1959 (Orhan Elmas)
6) Gecelerin Ötesi - 1960 (Metin Erksan)
7) Namus Uğruna - 1960 (Osman Seden)
8) Denize İnen Sokak - 1960 (Attilâ Tokatlı)
9) Seni Kaybedersem - 1962 (Atıf Yılmaz)
10) Yılanların Öcü - 1962 (Metin Erksan)

T. Fikret UÇAK (Rejisör-Oyuncu)

1) Vurun Kahpeye - 1949 (Lütfü Ö. Akad)
2) Beyaz Mendil - 1955 Lütfü Ö. Akad)
3) Bu Vatanın Çocukları - 1959 (Atıf Yılmaz)
4) Dokuz Dağın Efesi - 1959 (Metin Erksan)
5) Üç Arkadaş - 1959 (Memduh Ün)
6) Suçlu - 1959 (Atıf Yılmaz)
7) Kanlı Firar - 1959 (Orhan Elmas)
8) Gecelerin Ötesi - 1960 (Metin Erksan)
9) Kırık Çanaklar - 1960 (Memduh Ün)
10) Namus Uğruna - 1960 (Osman Seden)

Kadir SAVUN (Oyuncu)

1) Beyaz Mendil - 1955 (Lütfü Ö. Akad)
2) Karaca Oğlanın Kara Sevdası - 1959 (Atıf Yılmaz)
3) Düşman Yolları Kesti - 1959 (Osman Seden)
4) Üç Arkadaş - 1959 (Memduh Ün)
5) Dokuz Dağın Efesi - 1959 (Metin Erksan)
6) Kanlı Firar - 1959 (Orhan Elmas)
7) Yangın Var - 1960 (Lütfü Ö. Akad)
8) Namus Uğruna - 1960 (Osman Seden)
9) Kırık Çanaklar - 1960 (Memduh Ün)
10) Gecelerin Ötesi - 1960 (Metin Erksan)

---

dönemeççi köy filmi «Karanlık Dünya» ile «Yılanların Öcü» yer alır.

Üçüncü orta kuşak rejisörü Memduh Ün'dür. İlgiyi «Üç Arkadaş» filmiyle üzerine çekmiştir ve daha sonraki filmlerinde de hep bu «Üç Arkadaş» etkisini sürdürmüş ve yine bir türlü bu «Üç Arkadaş» karmaşığından kurtulamamıştır. Buna karşılık da Ün, görülmemiş bir hızda sinema dilini düzeltmiş ve birinci sınıf rejisörlerimiz arasında yer almıştır. Moda olanın dışında ve iyi bir hikâye ile çalışmasını birleştirdiğinde bugün için sarsıntılar geçiren Ün'ün yeniden eski Ün'lüğüne erişmemesi için hiç bir sebep yoktur. Nitekim geçen «Avare Mustafa»sı ile bu düzelmeye yönelmiş fakat bu yılın başlarında modaya uygun çıkan «Kısmetin En Güzeli»nde açık bir başarısızlığa uğramıştır.

Yeni Kuşak

Yeni kuşak, yukarda da belirtildiği gibi yalnızca yaş bakımından öbür kuşak rejisörleri arasından ayrılmaktadır. İçlerinde Halit Refiğ, Ertem Göreç, Suphi Kaner ve Mehmet Dinler gibi yetenekli kişiler de vardır. Ama bir Nejat Saydam, Türker İnanoğlu, Burhan Bolan, Sırrı Gültekin, Ülkü Arakalın ve Yavuz Yalınkılıç çoğunlukla eski kuşağın açtığı yolda yürümektedirler.

En güçlü ve en umutlu iki kişiden biri olan Halit Refiğ, sinemaya eleştirmecilikten geçmedir. İlk filmi «Yasak Aşk»da güvenilir bir sinemacı olduğunu ortaya koymuş fakat sonraki iki filmi «Seviştiğimiz Günler» ve «Gençlik Hülyaları» ile piyasanın isterlerine uygun bir davranışın ağına bilerek düşmüştür. Böylece Refiğ bugün için bir dönemecin eşiğindedir ve kendini çekip çevirmesi de kuşkulu bir durumdur.

Ertem Göreç ise üç denemesi ile seyirci karşısındadır. Birinci ve yarım denemesini saymazsak, ikinci denemesi «Otobüs Yolcuları»yla reji yönünden ağır basmış, üçüncüsü «Rıfat Diye Biri»nde işi teknik cambazlığa götürmüştür. En iyi filmi «Otobüs Yolcuları», yarım bir başarıdır ve Göreç, senaryonun yarıdan sonraki seriyal filmlerinkine eşdeğerliliği yüzünden söyleyeceği sözü söyleyemenıiştir.

Yeni kuşak rejisörleri arasına giren Mehmet Dinler ise, hakkında tam bir yargıya varılacak bir film-

le ortaya çıkmış değildir. Cilâlı İbo'lar ve sözde kenar mahalle gerçeklerini yansıtan «Erkeklik Öldü mü Atıf Bey?», bilinen çiğnenmiş sakızlardır ve Dinler'in kişiliğini belirtmekten de hayli uzaktır.

«Üsküdar İskelesi» ve «Yedi Günlük Aşk»ın rejisörü Suphi Kaner'e gelince; oyunculuğu üstün gelen Kaner, rejisörlüğü bu iki deneme sonunda boşlamış bulunuyor.

... Ve Senaryocular

Yine başka ülke sinemacılarının tersine olarak, Türk sinemasında hemen hemen her rejisör, ayni zamanda senaryo yazarıdır da. Bu yıpımcının filmi daha ucuza çıkarma isteğiyle birlikte rejisörlerimizin çoğunun kendilerinde iyi senaryo yazarlığı olduğu vehminden de ileri gelmektedir. Türk sinemasının asıl yerinde sayma nedenlerinden biri de budur.

Bugün için Türk sinemasını elinde tutan senaryocular: Sadık Şendil, Bülent Oran, Ali Kaptanoğlu, İlhan Engin, Vedat Türkali ve Suavi Süalp'tir ve bu adı geçen senaryocular bağımsız yazarlardır: Yani, rejisörlerin dışındadırlar.

Şendil, bu senaryo yazarları içinde en kıdemlisi sayılır. İşe orta kuşağın sinemaya girmesiyle başlamış, bir süreler o yılların en parlak senaryo yazarı bellenmiş ve sonra yıldızı kararmıştır. İyi bir operet yazarı da olan Şendil, aşağı yukarı ayni seyirciye sahip yerli sinemaya benzeri ucuz esprili ve bol gözyaşlı senaryolar yazmış, gerçeklerimize dokunmaktan çokluk kaçınmıştır. Gerçi dikkatli bir göz, Şendil'in senaryolarında çeşitli toplumsal sorunların da işlendiğini görecektir ama, bu sorunlar yazarının ve filmi yapan rejisörünün elinde öylesine kötüce «vazedilmiştir» ki; giderek, sorun, sorun olmaktan çıkmış, adetâ filme gerekli melodram ögesinin ayrılmış bir parçası haline gelmiştir.

Şendil'den boşalan yeri görülmemiş bir hızla dolduran eski gerçekçi hikâyeci ve Mark Twain deyişli mizahçı Bülent Oran -ayni zamanda sinema oyuncusudur- Şendil'in yolunda yürümekle beraber, sonradan açılma ucuz esprili bir gerçekçiliği sinemamıza getirmiştir. Bazı yıllar çevrilen filmlerin büyük çoğunluğu Oran'ın senaryolarından aktarılmıştır ve sinemamız Oran'ın eliyle böylece tek sesliliğe gelip dayanmıştır.

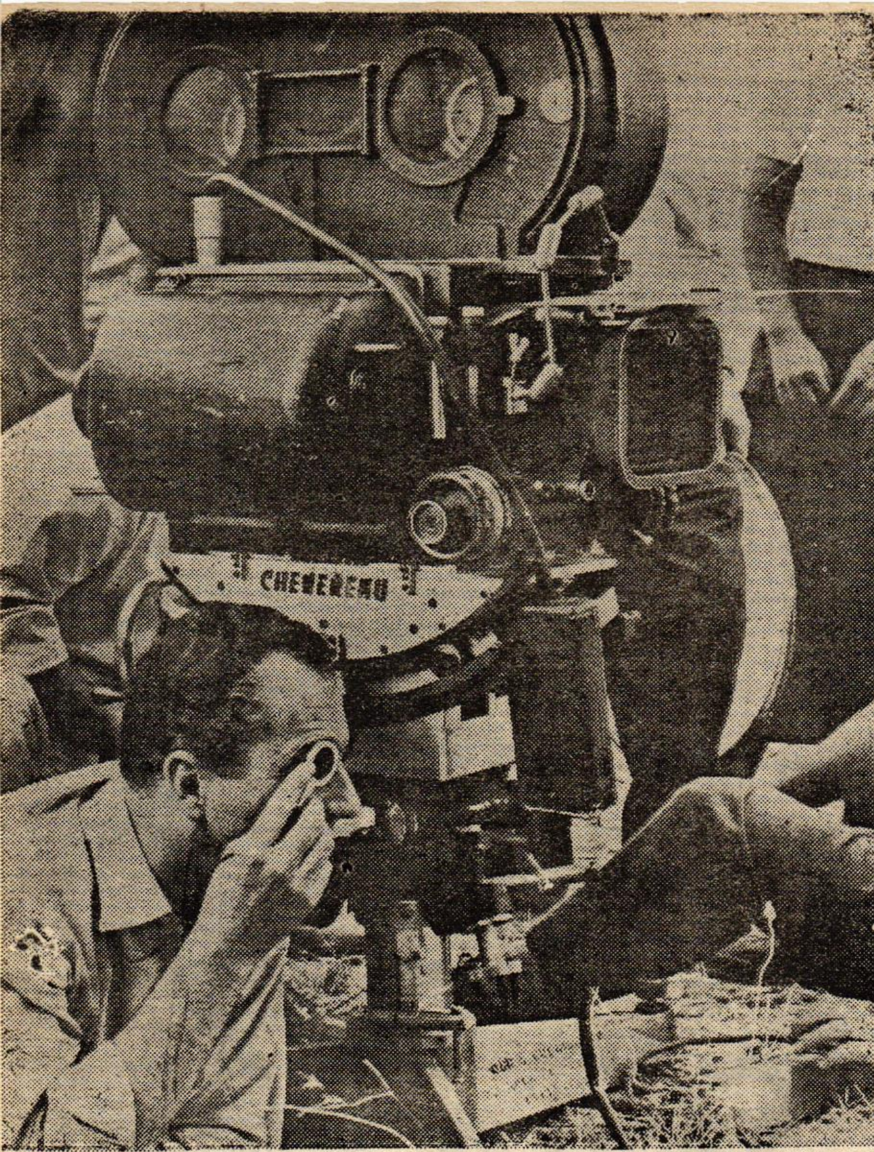
Ali Kaptanoğlu, Türk sinemasına yenilik getiren bir senaryocudur. Fakat gelin görün ki bu yenilik, ayakları yerden kesilmiş bir takım havada kişilerin serüvenlerini anlatan filmlerin senaryocusu olan Kaptanoğlu, sinemaya girişiyle kendisine bağlanan umutları daha ilk filminde yitirmiştir.

Geçen yıl sinemaya katılan İlhan Engin, Şendil ile Oran'ın yolunda yürümeği yeğ tutmuş bir başka senaryocudur. Diğer ikisine olan tek üstünlüğü günün aktüalitesinden yararlanmasındadır.

Bugün için eldeki mevcut senaryo yazarlarının içinde tek güçlüsü Vedat Türkali adını taşıyor. Dışarlıklı etkilere de kapıları açık bir senaryocu olan Türkali, senaryolarında şimdiye dek başarılı bir bütünlüğe erişememişse de piyasanın istediği «taviz»i vermeye, çokluk yanaşmamış ve kendi bildiğinden şaşmamakta direnmiştir. Şimdilik öbürlerine bakarak en güvenilir senaryocu Türkali görünmektedir.

Oran gibi mizahtan sinemaya geçen Süavi Süalp de komedi türü moda olduğu sürece geçer akçe olabilecek bir senaryo yazarı havasındadır.

Bu altı senaryo yazarının dışında kalan bağımsız senaryo yazarlarından örneğin bir Tarık Dursun K., bir Özdemir Hazar v.b. ise denemecilikten öteye geçememiş yazarlardandır.


Michelangelo Antonioni

1945 yılından sonra, İtalyan sinemasına yeni bir yön veren yeni - gerçekcilik akımının kurucusu Sesare Zavattini, yeni - gerçekci sinemayı «toplumsal gözlem» sineması diye tanımlamaktadır. Zavattini, «toplum düzenindeki bozuklukların nedenini, gerçeğin bütün ayrıntıları ile bilinmeyişine» bağlamaktadır. Sinemanın görevi günlük gerçeklerin tanınmasına yardım etmektir. Ancak böyle bir sinema, «İtalyan sinemasının, çağımızın karanlıklarına getirdiği aydınlığı» söndürebilecektir.

Yeni Gerçekcilik

ÇESARE ZAVANTTİNİ

İtalyan filmciliği başarısını içdenliğine borçludur. Siz, bayanlar, baylar, böylesine bir içdenlikten korktuğunuz için, doğudan, batıdan, kuzeyden, güneyden (evet güneyden de) yükselen sinemamızı övücü seslere kulaklarınızı tıkıyorsunuz. İtalyan sinemasını, vatanını az seven, hattâ sevmeyen bir sinema diye tanımlıyarak, işin aslını bilmeyenlerin fikirlerini bulandırıyorsunuz. İtalyan sineması fakirliğimizi konu edinmiş kendine. Oysa ulusumuzun büyüklüğünü belirtmesi gerekir, diyorsunuz siz. Güneşi, gökyüzünü, denizi, kişileri, kentleri rüzgâra kapılmış bayraklar kadar keyifli gösterecek bir sinema özlüyorsunuz. Adına da iyimser sinema diyorsunuz bu sinemanın. İyimser sanıyorsunuz kendinizi (Oysa hiç de iyimser değilsiniz. Konuşmamın sonunda kanıtlıyacağım bunu.) Öbür sinemaya da kötümser sinema diyorsunuz. Perdeye halkı getirdiği için. Halkın bitip tükenmek bilmeyen gereksinmelerini perdede görmekten fazla hoşlanmıyorsunuz. Perde bu gereksinmeleri tarlalarda, ıslak odalarda, fabrikalarda dile getiriyor. Bir trenin önünde iki kişinin, sanki ömür boyunca birbirlerinden ayrılmayacakmışcasına çene çalışlarını gösteriyor ilkin. Ardından bir de bakıyorsunuz ki, adamlardan biri, birinci mevkie yönelmiş, öbürü de üçüncüye. Bilinci, sanıldığından çok daha kuvvetli olan halk, tiyatronun, edebiyatın, resmin kapılarına dayanmıştır artık. Sinema da kendisine ancak hoş geldin diyebilir.

Halk ögesi İtalyan sinemasının en etkili sözcüsüdür. İtalyan sinemasını bu sözcüden edecek olursanız, mezarını kazmış olursunuz sinemamızın. İki yıla kalmaz, İtalyan sineması ortadan silinir, gider. Yabancı ülkelere porotakaldan başka bir şey yollayamayacak duruma düşeriz. (Portakalgillere bir düşmanlığım var, sanmayın sakın. Portakalı da, Verga, Pirandello gibi yazarlar yetiştirmiş ve en önemlisi, Toprak Titriyor (La terra trema) gibi bir film vermiş olan Sicilya'yı da çok severim.) Demek istediğim başka. Bu ilginç konular bir yana bırakılacak olursa, İtalyan sineması, kimseyi ilgilendirmez. Başka ülkelerin filmleri ile boy ölçüşecek gücü kalmaz.

İtalyan sinemasını gerçeğe doğru yönelmiş yolundan çevirmeye kalkmak bir cinayettir. Sinemamızın yöneldiği gerçek, hem nicelik, hem de nitelik yönünden, ezilenlerin İtalyasının gerçekleridir.

Bir vakitler, akşam olunca sokaklardan çığırtkanlar geçer, «saat dokuz, günün birinde öleceğinizi aklınızdan çıkartmayın» diye bağırırlarmış. Günümüz çığırtkanlarının «saat on bir, İtalya'da okuyup yazma bilmeyenlerin sayısını bilen var mı?» diye, «gece yarısı oldu, Po deltası halkının dertlerinden haber var mı?» diye bağırmaları gerekir.

Filmlerimizin işlediği konular, nedense bir korku doğuruyor sizde. İnsanoğlunun dertlerini, başka insanlar yüzünden çektiklerini perde-

de görünce koltuklarınızda doğrulup, yalanlamaya çalışıyorsunuz gördüklerinizi. Benliğinizi kaplayan korku, İtalya'da (daha doğrusu bütün ülkelerde) halka en uzak kalmış kitapların başında yer alan İncil'i okurken duyduğunuz korkunun, bir benzeri bence.

Konularımıza düşmanlığımızın nedeni, belki de, perdeye yansıyan gerçeklerin, başka seyircileri, lâf ebeliğinden uzak, olumlu bir yapıcılığa ittiğini kavrayamayışınızdır. Yabancılar filmlerimize verdikleri armağanları, halkımızın, günümüzün zor koşullarına karşı koymadaki yürekliliğine yöneltiyorlar her şeyden önce. Filmlerimizi gören yabancılar, sizin korktuğunuz gibi «a ne fakir halk» sonucuna varmıyorlar. Bambaşka şeyler düşünüyorlar. İşte, gerçek durumunu yakından öğrenmek isteyen bir halk, diyorlar. İşte, hayata büyük güveni olan, hayatın düşüne değil, gerçeğine bağlanan bir halk, diyorlar. Yeni-gerçekcilik başarısını, İtalyan gerçeği içinde böyle adım, adım ilerleyişine borçludur. İtalya'da kişiler ve olaylar, öylesine üstünde durulmaya değer ilgi ile yüklüdürler ki, bunları bir yana bırakıp, kafamızda başka şeyler yaratmaya kalkmak, en azından saygısızlık olur.

Söze başlarken, aslında iyimser olmadığınızı belirtmiştim. Siz, kişinin gücüne pek inanmazsınız. Gerçeğin kişiden saklanması gerektiğini, çünkü kişinin gerçeğe dayanamıyacağını ileri sürersiniz. Öte yandan, bir filmin seyircide, azıcık bir burukluk duygusu bile bırakmaması gerektiği düşüncesinin de öncülüğünü yaparsınız. Sinemadan çıkıp da evinize dönünce, sabaha kadar deliksiz uyumak istersiniz. Gerçek ve doğal bir uygarlık öğesi niteliği taşıyan sinemanın, bir eğlence, bir ticaret aracı olmaktan kurtularak, kültür alanına adım atışı sizi ilgilendirmez hiç. Sizin için önemli olan deliksiz uykudur. Filmde bir fakir, bir işsiz, başı dertte bir suçsuz varsa, istersiniz ki senaryo yazarı ile rejisör, bunların derdine film bitmeden önce bir çare bulsunlar. Sinemaya girerken ödediğiniz iki yüz liretin karşılığında, eğlenmek, heyecanlanmak, işsizlere iş bulmak, suçsuzları kurtarmak, hattâ toplumsal sorunları çözmek istersiniz. Kendinizi iyimser sanışınızın nedeni, bu işte.

Siz ne derseniz deyin, kötümser diye adlandırdığınız İtalyan filmleri dünyanın dört bir bucağında ilgi ile karşılanıyorlar. Avustralya'da, Japonya'da, Meksika'da, İspanya'da seyirciler bizi bu filmlerden öğreniyorlar. Gerçekleri böylesine açık bir şekilde ortaya döktüğümüzü gördükçe, savaştan bazı dersler alabildiğimizi anlıyorlar. Kendilerinden görenek ve gelenek bakımından ayrılmakla birlikte, kendi kötülüklerimizi deşerken, yeryüzünün çeşitli ülkelerine ortak kötülüklere de didindiğimizi, daha iyi bir dünyaya ulaşabilmek için gerekli ortak acıları, ortak umutları ortaya çıkarttığımızı görüyorlar.

Kötümser olduğu gerekçesi ile yıkmak, hiç değilse «yanlışlarını düzeltmek» istediğiniz İtalyan sineması, çağımızın karanlıklarına aydınlık getirmiş bir sinema okuludur.

Bizde Sinema Eleştirmecisi

Başka ülkelerde de sinema eleştirmecisine bir çeşit düşman gözüyle mi bakarlar; bilinmez. Ama bizim ülkemizde eleştirmeci; film yapımcısının, oyuncunun, senaryo yazarının ve rejisörün ekmeğine kan doğrayan olarak bilinir. Oysa tutum da, davranış da bütünüyle yanlıştır. Yanlıştır; çünkü üklemizde sinema eleştirmesinin yargısına uyup da sinemaya giderlik, ya da gitmezlik eden seyirci sayısı henüz etkinç bir orana erişmemiştir. Erişir mi? Erişirse ne zaman? Burası belli değildir. Bunun yanı sıra sinema sanatını yayan, açıklayan, yeni akımları, yeni oluşları haberleyen bir sinema dergisi de çıkmamaktadır. Bugüne kadarki denemeler sürekli olarak olumsuzlukla sonuçlandığından eleştirmeciler dergilere ve günlük gazetelere dağılmışlardır. Yetişmemiş -buna yetiştirilmemiş demek daha doğru olacak- okurla değerlendirme ve yargı konusunda her an çatışan sinema eleştirmecisi bu yayın organlarında da okuruna «tâviz» vermek zorundadır. Eleştirmeci, günlük bir yayın organına okurla doğrudan doğruya karşı karşıya değildir. Değildir ama okur adına olumsuz bir davranışın temsilcisi yazı müdürü, eleştirmeciyi yine okur adına «tâviz» vermeye zorlar. Yıldız yoluyla değerlendirme de eleştirmecinin değil bu tür kişilerin buluşu ve uygulamasıdır.

İki arada bir derece deyimi ülkemizde sinema eleştirmecisi için tam biçilmiş kaftandır. Şurasını da niçin saklamalı? Eleştirmecilik geçmişi olmayan, geleneksiz yeni bir değerlendirme yoludur ve başlangıç yıllarının eleştirmecileri kişisel yargılardan çok, dışarlıklı ve çeviri yargıları kullanmayı yeğ tutmuştur. Bunun nedenleri arasında sinema tarihini, klâsikleri, eski ustaları seyretme olanağını sağlayan sinema klüplerinin yokluğu, türkçemizde iki elin parmaklarını bile bulmayan bir sayıdaki sinema yayınları sayılabilir.

Aradan geçen uzunca süreli bir zaman aşımı sonunda eleştirmeci ve eleştirme, giderek gelişmiş ve kişisel bir yargı görüş ve açısına varmaya başlamıştır. Dış ülkelerdeki film yarışmalarına gidişler; eleştirmeciyi dünya sineması ile karşı karşıya getirmiş, adı duyulan ustaların eserlerini görme olanağına kavuşturmuştur. Bu bir eleştirmeci için yeterli olmakla birlikte yine de az şey sayılmasa gerektir.

Başlangıç yıllarında Türk sinemasını pek ciddiye almayan eleştirmeciler çok geçmeden yüzlerini sinemamıza da çevirmişler ve sorunlarını incelemeye mamıza da çevirmişler ve sorunlarını incelemeye başlamışalrdır. Örneğin sansür ile uğraşta sinemacılardan çok eleştirmeciler çalışmışlardır ve geçen yılın gürültülü «Yılanların Öcü» bir bakıma sinema eleştirmecilerinin sansüre karşı açtıkları savaşın ilk zaferi sayılmıştır ki, doğrudur.

Ülkemizde sinema eleştirmecisi ile sinema kişisi bağı başka ülkelerinkinin tersine sert ve kırıcıdır. Her iki yan da birbirlerinden hoşlanmamakta ve davranışlarını da ona göre düzenlemektedir. Sorun tarafsız olarak ele alınıp üzerinde düşünülecek olursa, hak kefesi eleştirmecilerden yana ağır basar. Türk sineması içinden çıkılmaz bir keşmekeşe yuvarlanmış, güçsüz eleştirmeci, bu kayıp koyvermenin önüne boşuna sed çekmeye çalşımıştır. Sonuç, başarılı olmamıştır elbet.

Bir bölüğüne göre de, eleştirmecilik, yurdumuzda bir kısır dönüdedir ve sinemacıların güvenini yitirmiştir; eleştirmecilik «ölü nokta»sına gelmiş dayanmıştır. Bu, olsa olsa -sinemacıların eleştirmecilerin çizgisine erişmelerinden çok- eleştirmeci çoğunluğunun günlüklerden sessiz sedasız çekilmeleriyledir. Anadolu'yu etkisi altında tutan İstanbul günlüklerinden yalnız ikisinde -«Yeni Sabah» ile «Milliyet» çe- iki eleştirmeci görevlerini sürdürmektedirler: Çetin A. Özkırım ve Tuncan Okan. Öbür eleştirmecilerden bir Semih Tuğrul, bir Burhan Arpad, bir Ali Gevgilili, bir T. Kakınç ve bir Nijat Özön günlüklerde yazmamaktadırlar. Okan ve Özkırım'ın yanı sıra Özön düzensiz olarak haftalık «Yön» dergisi ile aylık «Türk Dili» dergilerinde eleştirme yayınlamaktadır. Gelenek haline getirilme yolundaki sinema eleştirmesi yayınlama, günlüklerden giderek kaldırılmaktadır. Bir başka neden de yazılanların, çizilenlerin sinemamız ve okur üzerinde hiç bir etki etmemesidir ki, «kısır dönü» ya da «ölü nokta» oluşunu güvenden, eleştirmecinin yetersizliğinden çok bu sayılanlarda aramak gerekir.



Sue Lyon, Stanley Kubrick'in «Lolita» sında
Kubrick, ilk kez başarısız

Yeni Amerikan Sineması Üzerine Notlar

STÜDYOLARDAN SOKAKLARA

Halen Levitt, James Agee, Sidney Meyers

JONAS MEKAS

Helen Levitt, Janice Loeb ve James Agee'nin New York sokaklarında çevirdikleri dökümanter bir film olan *«In the Street»* (1948 de çevrilmiş, 1951 de montajı yapılmıştı), ve yapayalnız, ruh sıkıntıları içinde kıvranan bir zenci çocuğunu anlatan Sidney Meyers'in *«The Quiet One»*ı, az masraflı bağımsız filmlerin öncüsü, çoğu zaman New York Film Okulu adı verilen yeni bir film akımın başlangıcı sayılabilecek iki filmdir.

İkisi de gerçekçi bir konuyu işler; ikisi de profesyonel oyuncu kullanmamıştır; ikisi de çoğu kere gizlenmiş kameralarla aktüel lokasyonda çevrilmiştir. İkisinde de aksiyon ve kameranın öyle bir kendiliğinden işleyişi (spontaneity) vardır ki, bu özellik onları kendilerinden önceki dokümantercilerden «Willard Van Dyke, Paul Strand, Par Lorenz) ve aşağı yukarı aynı sıralarda New York ile San Francisco'da yapılan deneysel filmlerden ayırır. Maya Deren, Willard Maas, Hans Richter ve Sidney Peterson gibi deneyciler her ne kadar bilinç altının keşfi, zaman ve mekâna bağlı olmıyan, evrensel, soyut film şiiri ile ilgilenirlerse de, öbür gruptaki bu film yapıcıları dünyalarını daha yavan ve gerçekçi, hemen burada ve şimdi olup biten şeyleriyle keşfetmeyi düşünürler sadece.

Bu film yapıcılarını bilinçli bir Hollywood'a karşıt bir hareketin temsilcileri gibi gören eleştirmeciler yanılmaktadırlar. Deneyciler gibi «yaşanan hayatın akışı»nı vermeye çabalıyan bu film yapıcıları da Hollywood ile savaşmak için biraraya gelmiş değildiler. Hepsi de kendi başlarına, kendi sinema gerçeklerini sessiz sâkin ifade etmeye, kendilerine özgü bir sinema çeşidi ortaya koymaya çalışan kişilerdi. Ancak estetik bakımdan Hollywood'un stili ve konuları ile başları elbette hoş değildi. Kendi filmlerinde «bir meslek olarak sinema» nın kapalı çemberini kırmak, daha kişisel bir tarzda filmler yapmak istiyorlardı. Bu işi nasıl yürüteceklerini açık açık kestirebilmiş değildiler. Onlar için apaçık olan

sadece bir tek şey vardı: ne yana doğru olursa olsun mutlaka yola çıkmak ve öğreneceklerini aktüel deneylerden çıkarmak zorunda idiler. Dar bütçeleri, küçük ekipleri, yeni ve önceden kestirilemiyen film çekme şartlarının kendilerini ister istemez karşı karşıya bıraktığı görme (visuel) ve teknik kabalık onları çalışmalarında alışılmış, bayatlamış görüş ve dramatik biçimlerden kurtulmaya yönelten, iten bir güç oldu; eski şeylere yeni bir görüş açısından ve yeni bir ışık altında bakmaya zorladı.

Stil ve konu bakımından *«In the Street»* ve *«The Quiet One»* yeni denemelerin uygun ve doğru yönünü gösterir gibi görünüyordu. New York Film Okulu için estetik bir temelin biçimlendirilmesine çok emeği geçen James Agee'nin önermesiyle tıpatıp bir uygunluk halindeydiler. James Agee'nin söylediği şuydu :

«Benim en çok istekle beklediğim filmler dokümanterler değil, provası yapılmamış ve yaratılarak ortaya çıkarılmamış gerçeğin hem karşısında, hem içinde, hem de onunla işbirliği yapılarak oynanan roman biçimindeki eserler (Works of fiction) dir.

MORRİS ENGEL. DAR BÜTÇELİ FİLMLER.

Küçük bir çocuğun Coney Island'daki serüvenlerini anlatan *«The Little Fugitive — Küçük Kaçak»* (1953) ta Morris Engel, dar bütçe ile çalışma tekniğini dramatik filme aktardı. Söz götürmez bir ustalıkla günlük hayatın humor ve şi'rini dile getirmek için New York okulunun çalışma tarzından faydalandı. Büyük ticari pazarda pekâlâ sürüm yapabilecek dar bütçeli bir film yaptı ve böylece 1.000.000 dolarlık prodüksiyon efsanesini yıktı. 50.000 dolarlık bütçe ile çevrilen -ki Hollywood'da on misli paraya malolurdu- bu film Amerika'da dar bütçeli bağımsız film prodüksiyonunun gelişmesine öbür denemelerin hepsinden daha fazla faydalı oldu.

«Lovers and Lillipops» (1955) ve *«Weddings and Babies»* (1958) de Morris Engel denemelerini kameraya ve ses izi (tract)ne de uyguladı. Portatif kamera ve yeni senkron'ze ses kayıt aygıtlarını geliştirdi ve büyük bir başarıyla kullandı. Yeni kamera tekniklerinin bulucularından biri olan Ricky Leacock şöyle diyordu : *«Morris Engel'in kamerası değişen pozisyonun normal olarak yarattığı güçlük ve karışıklıklar karşısında hiç bocalamıyordu. Pek basit bir hazırlık ve gecikme ile herhangi bir yere taşınabiliyordu. Bana öyle geliyordu ki onun kamerası normal film çekme şartlarında kaybolan oyun inceliklerini yakalıyabilmekteydi. «Weddings and Rabies — Düğünler ve bebekler» tamamen gezegen, senkronize ses ve resim kaydı sisteminin kullanılmasıyla meydana getirilen ilk theatrical filmdir. Film yapanlar için son derece ilgi çekici olmalıdır bu, zira henüz geliştirilmemiş en büyük film gücü bu alanda bulunuyor.»*

Morris Engel ayrıca plânsız (plotless), olayları arka arkaya sıralıyan hikâye kurmayı da denedi. Filmleri, zamanının öbür film yapıcılarınınkilere oranla, zorla kabul ettirilen dramlardan bir hayli kurtulmuştur. Engel bütün dikkatini alışık olduğumuz, hergün karşılaştığımız olaylar ve durumlar, temel karakter ilişk'leri üzerinde toplamış, sinemada edebiyat ve tiyatroya dayanan kuralların yıkılmasına önayak olarak improvisation'a büyük yer vermişti. Morris Engel'in filmlerinin önemi -ki bunlar yüzyıl ortası Amerika'nın yeri doldurulmaz dokümanlarıdır- zaman geçtikçe daha çok artacaktır. Teferrüata, gerçeğe uygunlukları, stillerinin temizliği ve kamera çalışmasının objektifliği, bu filmleri çağın diğer eğlence filmlerinden tamamen ayırmaktadır.

LIONEL ROGOSİN. SOSYAL BAĞLANTI.

On the Bewery» (1956) ve *«Come Back, Africa»* filmleriyle Lionel Rogosin bağımsız sinemaya kuvvetli bir sosyal bilinç havası getirdi. Birinci film Manhattanın Serkeşleri için bir savunma idi; ik'ncisi ise, Ragosin'in kendi sözleri ile «Güney Afrika Birliği'nde insanın bugünkü acımabilmez rejim altında nasıl bir durum iç'nde bulunduğu ile ilgilenmektedir.» Rogosin şöyle devam ediyor : *«Sanatı tanımlamaya imkân olmıyabilir, ama benim için önemli olan, anlamlı bir şey yapmaktır. Biçim, konudan ve çağımızdan çıkmalıdır. Sanatçı ne kadar kabilse o kadar kendi çağına bağlanmalıdır.»*

Biç'm bakımından Rogosin'in sinemaya yaptığı hizmet, gerçekliğin etkili bir dramatization'u, örgütlü ve plânlı bir dram içinde gerçek hayat sahnelerinin kullanılmasıdır... Dokümanter ile dramat'k'in bu şekilde birbiriyle yoğurulması ona, bir durum içerisinde yaşamış olan insanların ağzından o durumun doğru içyüzünü kaydetmek ve kendi şartları üzerinde etkili b'r dram yaratmak imkânını veriyordu.

Rogosin metodu hakkında şunları yazıyordu :

«Gerçekliği doğal halinde (spontane olarak) yakalamak ve ona hayat vermek için bir çevrenin insanlarını sadece seçip kendilerine rol vermekten elbette daha fazla şeyler yapmak gerekir. Bu insanlara kendi kendileri olmak, kendilerini kendi tarzlarında, fakat rejisör olarak sizin onlarda görebilmeniz gereken soyutlamalar ve temalara uygun olarak ifade etmelerine izin vermek gerekir. Bu, fikirler ve soyutlamaların esas itibariyle yazara ait bulunduğu, profesyonel oyuncuların da bu fikirleri ve soyutlamaları kendi kişiliklerinden geçirerek tasvir ettikleri geleneksel senaryo yazma tarzından büsbütün farklı bir şeydir. Böyle filmlerin en sonunda ortaya çıkardıkları ürün, plânı, diyalog ve oyuncuları sadece yazarın fikir ve temalarını açığa vuran birer araçtan ibaret olduğu bir sembolik fikirler dramı olarak pek doyurucu olabildiği halde, tasvir edilen toplumun gerçekliğinden bir hayli uzaklaşır. Oysaki belli bir çevredeki insanların iç hayatlarını açıklamak için benim filmlerimde uyguladığım metodun çok daha doğru olduğuna, çok daha derinlik taşıdığına inanıyorum.»

CASSAVETES : «İMROVİSATİON»

John Cassavetes'in koordine ettiği bir projesi olan *«Shadows»* (1958), fictional dramatik filmde improvisation tekn'ğini yeni basamaklara çıkarıyordu.

Cassavetes ve oyuncularının aradıkları öz artık Morris Engel ve yeni gerçekçilerin ortaya çıkardıkları sadece yüzeyde kalan bir gerçekçilik değildi. Yeni sinema bakımından *«Shadows — Gölgeler»* bir içe dönüşü, d'kkati psikolojik gerçeklikler üzerinde toplamayı ifade ediyordu. Küçük hikâye parçaları oyuncuların kendi duygulanımlarını, davranışlarını, anılarını, tepkilerini ortaya çıkarıp göstermek için sadece gevşek çerçeveler olarak kullanılıyordu. Bu bakımdan *«Shadows»*u, Çehov'un yazılarına benzetmek yanlış olmaz. Oyun devam ederken oyuncular

da, rejisör de kendi deneylerini araştırarak, dinliyerek, zorlama yapmaksızın, dramatizationa kapılmaksızın doğal olarak ve doğrudan doğruya yapıyorlardı. Bu salt dram-sız'lık, başlangıç-'sız ve son-suz episod, *«Shadows»*un en önemli yönünü teşkil etmektedir. Bu «doğrudan doğruyalık»ın asıl değeri gerçekçiliği değil, sinematik özellikleridir. Film'n ritmi, temparament'i içindeki fikirlerden değ:l, fakat içindeki insanlardan, onların suratlarından, hareketlerinden, ses tonlarından, kekeleyişlerinden, duruşlarından, kısacası önemsiz günlük olaylar ve durumlarla açığa vurulan psikolojik gerçeklikten gelmektedir.

Bunun farkında bile olmadan Cassavetes ve oyuncuları, Siegfried Kracauer'in «Kamera gerçekliği» dediği şey içinde hareket eden bir eser, edebiyat ve tiyatro fikirlerinden sıyrılmış bir film yarattılar. Ve sırf bu «dramatik olmıyan», «zekâya bağlı bulunmıyan», «amib gibi» kamera gerçekliğidir ki eski okul tenkitçilerinin yergilerini kışkırttı. Gerçekten de «Sinemada aptallığın Savunması», ya da «Kamera Gerçekliğinin Bilgeliği», «Edebiyat Zekâsı ile Kamera Zekâsı'nın Başkalığı» üzerine uzun nutuklar çekmek mümkündü.

SIDNEY MEYERS : «ÇIPLAK KAMERA GÖZ»Ü.

Sidney Meyers, Ben Maddow ve Joseph Strick'in *«The Savage Eye»* (1959) her şeyden önce kamera gözü tekniği ile ilgileniyordu. Otuz yıl önce Rusya'da Dziga - Vertov'un yaptığı gibi, bunların kamerası da çağdaş Amerikan hayatını seyrediyor ve kaydediyordu. Ancak Dziga - Vertov ile Sidney Meyers arasında önemli tek bir fark vardı. Vertov, Sovyet hayatının tipik yönlerinin resmini çekiyor, günlük normal ve âlelâde olayların yarattığı duyguları açığa vurmaya çalışıyordu. Oysaki Sidney Meyers atipik olanı; heyecan uyandırıcı, olağanüstü olanı seçiyordu. Sidney Meyers'in kamera gözü kötüleyici (cynic), alaycı ve soğuktur. Kötüye, bozulmuşa nasıl gülerse, trajik ve hazin olana da ayni katı yüreklilikle güler.

Buna rağmen *«The Savage Eye»* kamera gözü tekniğinde bir «tour-de-force» dersi olarak durmaktadır. Film yapıcısı yönünden daha sübjektif, daha kişisel şekilde kullanılarak Ricky Leacock'un son bir kaç yılda çok geliştirerek Amerikada bağımsız film yapımında evrim yaptığı teknik de, işte bu kamera tekniği idi.

RICKY LEACOCK : DOKÜMANTER DE YENİ SINIRLAR. KAMERANIN EVRİMİ

Ricky Leacock ve asistanları Al ve David Maysles kardeşler ile Don Pennebaker'in yaptığı *Cuba Si, Yankee No.* (1960), Primary (1960), Eddie (1960) kameranın yaşanan hayatı, onun şiirini ve neşrini tesbit etmekteki sınırsız güçlerini (Lumiére'in ilk sokak shot'larındanberi unutulmuş olan bu gerçeği) yeniden ispat etti.

Morris Engel'in portatif, senkronize sesli kamerası ile yaptığı denemeler, bu yeni gelişmeye çok hizmet etmişti. Son iki yıl içinde bu aygıtlar durmadan geliştirildi; denemeler bugün de hâlâ devam ediyor. Bu denemeler Leacock'a film çekme ekipini tek kişiye, indirmek imkânını verdi. Film yapıcının kendisi şimdi hem rejisör, hem kameraman, hem de çoğu kere ses teknisyenidir. Film yapıcısı şimdi her yere gidebilir, sahneyi hiç göze çarpmadan seyredebilir, dramı veya gördüğü şeyin güzelliğini bütün renkliliği ile tesbit edebilir.


Stanley Brachage

Bugün Amerikada bugüne kadar hiç benzeri görülmedik bir genç film yapıcıları curcunası var. Dar bütçelerle çalışıyor, bağımsız prodüksüyonlar meydana getiriyorlar. Öyle bir hava ki bu, sinemanın daha yeni başladığını, sinemanın sadece yüksek bir organizasyon ve grup çalışması yeteğine sahip olanlara ait bir iş olmadığını, daha duygulu, çoğu zaman yalnız başına yaşıyan, kendi içine kapanmaktan hoşlanan, gözlem ve hayal gücü yalnızlık içinde daha iyi işliyen şairlerin de bu işi pekâlâ becerebileceklerini sanır insan. Şimdiye kadar sinemanın el sürmediği yepyeni bir konu alanı film yapıcının önüne açılmıştır -öyle bir alan ki, film yapıcı bu alanı altını üstüne getirerek araştırabilir ve insan deneylerine yepyeni unsurlar katabilir.

Yeni dokümanter film yapıcılarının davranış ve çalışma metodlarını en iyi yine Ricky Leacock anlatabilir :

> *«Tolstoy; film yapıcıyı bir gözlemci, etrafında olup bitenlerin içine dalıp onların özünü yakalıyan, seçen, düzenleyen, ama olayı hiç bir zaman kontrolu altına almaya kalkışmıyan bir kişi olarak görüyordu. Böylece olup biten şeyin anlamı film yapıcının düşünce ve kavrama sınırlarını aşabilirdi; çünkü o sadece en son gizemin, gerçekliğin seyircisinden başka bir şey değildi. Bir çok film yapıcılar bir film yapıcının amacının olayı tam kontrolu altına almak olduğu kanısındadırlar. O zaman ise olayın kavranılışı film yapıcının kavrayışı ile sınırlanır. Biz olaylar alanına bu sınırı koymak istemiyoruz. Olup bitenler, aksiyon hiç bir sınır taşımadığı gibi, olup bitenin anlamına da sınır konulamaz. Film yapıcının problemi, daha iyi bir aktarıcı, sunucu olmak problemidir. Orada, o olayın yanında ve içinde olmanın duyurduklarını sunmak ve aktarmak.»*

LEACOCK'UN KAMERASI ve DRAMATİK FEAGURE

Son aylarda Leacock ilgisini dramatik feature'a doğru kaydırdı. Yakında bunun ilk ürünlerini görebileceğiz. İlk feature uzunluğundaki dokümanteri *«Eddie»*de (*«On the Pole»* adıyla da bilinir) Leacock bu tutumunun erdemlerini isbat etmişti. Eddie artık alışılmış tipte bir dokümanter değildir. Dokümanter bir dramdır. Oyun kahramanının peşinden gideriz, onunla birlikte yaşarız, onunla tanışır, onun iç hayatını, kişiliğini paylaşırız. Ama her zaman biliriz ki o (Vittorio de Seta'nın *«Banditi a Orgosolo»*da çobanların yaptığı gibi) hayatını kame-

da için oynamamaktadır - kamera sadece onun hayatından sahneleri bir köşeden sessizce yakalayan bir yabancıdır. İşte bu tekniği kullanarak -yani kamerayı tamamen yalnız başına, bağımsız bir gözlemci olarak bırakıp -oynanan film dramı yeni ve çok gerekli bir özgürlük, sinemanın umutsuzca peşinden koşunduğu (ki «Serseri Âşıklar», «Bir Yaz Güncesi» ve «Shadows» gibi filmler bunun örneğidir) özgürlüğü kazanabilir. Kameraman'ın yaratıcı fonksiyonu bu yeni tip film yapımında çok daha büyük bir rol oynıyacaktır. Gerçekten de film direktörü ayni zamanda filminin kameramanı olacaktır. Bu yüzden Yeni Dalga rejisörlerinin Hollywood'a oranla daha yazarlık bilinci içinde olan bu yeni tekniği öğrenmek için Leacock'un 43 ncü Cadde'deki stüdyosuna akın etmelerine şaşmamak gerekir. Leacock'un stüdyosu birdenbire yeni dünya sinemasının bir kavşak alanı oluverdi.

Bu arada Ricky Leacock'un öğrencileri de kendi başlarına dokümanter film yapıcılığını yeni ve bilinmiyen yönlere doğru itmektedirler.

DAN DRASİN. BURTON KARDEŞLER.

S*unday*»da (1961) Dan Drasin'in hiç bir şeyden çekinmez kamerasının aksiyon içinde, dışında, ortasında, her yere girip çıkarak, vızır vızır etrafında dolaşarak New York'ta halk şarkıcılarıyla polis arasındaki çatışmayı doğrudan doğruya ve dokümanter filmler ve televizyonda nadiren görülen bir canlılıkla yakaladı. Drasin'in kendisini bu özgürlüğünde bir hayli engelliyecek olan bazı profesyonel tekniklerdeki bilgisizliği büyük ölçüde yardım etti. Sinemaya profesyonel çekingenliklerden tamamen sıyrılmış olarak geldi. Kamerasıyla istediği gibi, kitapta yazılı bütün kurallara aykırı olarak, sarsıntılı karekterlerden, bozuk seslerden hiç korkmaksızın hareket ettirdi. Film çekme şartları daha düzgün iş yapmaya vakit te bırakmıyordu zaten. Düzgünlük ve düzenliliği kaybetti; ama hem seste, hem de gürültü de doğruyu yakaladı.

Bu filmi gördükten sonra bir eleştirmeci şöyle yazıyordu :

Amerikan insanının son savunması bütünlüğü, insanlığıdır! Hem insan, hem de sanatçı olarak hürlük içinde bunların ikisini de bilinçli olarak savunma isteğidir ki onun Amerikalılık ruhunu çiçeklendirecektir.

Bu film, Amerikadaki temel çatışmanın, duygusuzluk, vahşilik, kibirli otorite ile en insanî evrensel Amerikan özlemleri, Amerikan ruhunun ebedî kurtuluşu arasındaki çatışmanın en aydınlık şekilde dile gelişidir.

Halk şarkıcıları Amerikadır, artistler Amerikadır, Amerika halktır, ne daha fazla, ne daha az bir şey.

Tanrı şarkı söyliyen, konuşan, yürüyen, bağıran, birbirlerini inciten insanlara özgürlük bağışlasın!

Bu filmi yapan insanları, görünmiyen sanatçıyı tanrı korusun.

Bob KAUFMAN

Bununla beraber, kendisinden önceki Cassevetes gibi, Drasin'in de kendi başarısının gerçek anlamını kavramış gibi görünüyor. Filminin gerçek değeri ve anlamının bilinçli olarak farkında değil. Drasin film çevrildikten sonra yazdığı bir yazıda «Olay geçmişte kalıp gittiği için, eğer *olayın* gerçekliği ile o kadar dolmayıp, *fikri* ve *sinematik* gerçekliği ile daha çok ilgilenseydim, «*Sunday*»ın nasıl bir sinema eseri olabileceğini şimdi daha çok düşünüyorum.» diyor ve bahsettiği «*fikir* ve *sinematik* gerçekliğin» filmini bir edebiyat parçası haline düşüreceğini kavramadığını itiraf ediyordu. Aslında olayın gerçekliği ile dolmuş bulunduğu içindir ki *Sunday*'da fikir ve *sinematik* gerçekliği yakalamıştı. Onsuz, film zaten var olmazdı. Bob Kaufman'ın deyimiyle «görünmiyen» sanatçı Drasin haklıydı.

Michael Burton ve Philip Burton da Amerikan Aleyhtarı Faaliyetler Komitesi hakkındaki dokümanteri «*Wasn't That a Time*» (1961) da ayni yönü izledi. Ancak onların yeni biçim ve yeni tekniğe karşı tutumları daha bilinçli bir davranıştı. Filmlerinin konusu resmî bir dokümanterin gerektirdiği tutumu bir kenara itmeyi gerektiriyordu. «*Wasn't That a Time*» daki resmilikten uzak olma havası ne bir raslantı, ne de yeni stilde soyut bir oyundu bile bile seçilmişti bu yol. Filmin resmilikten tamamen sıyrılmış olması, hükûmet makinesinin soyut resmiliğine karşı konulmuştu. Kamera bize üç kahramanın hayatlarındaki rasgele, önemsiz anları gösteriyor, resmiliğin, soğuk şekilciliğin karşısına günlük ve resmilikle ilgisi olmıyan davranışları açıklıkla belirtiyordu. Barbara Sherwood'un gözlerinden dökülen yaşlar, sinemanın gördüğü ilk gerçek gözyaşları idi - sahnede oynanan film dramını anlamsız, yapmacıklı ve küçük yapan gözyaşları!

Leacock - Maysles - Drasin - Burton'un eserinde en hayranlık uyandıran yan, hareketten kendilerini büsbütün sıyırmış olmalarıdır. Denebilir ki ancak şimdi kamera adımlarının bilincine varmış bulunuyordu. Şimdiye kadar kamera önceden plânlanmış çizgiler üzerinde, gösterilen izleri kovuşturarak robot gibi hareket ederdi. Şimdi serbestçe, kendiliğinden, kendi isteklerine göre, kendi adımlarını izliyerek hareket etmeye başlıyordu. Sinema el yordamı ile yolunu buluyor, sinema kendisinin «Actor Studio» dan, sendeliye sendeliye, düşe kalka, arana arana dışarı çıkıyordu.

ROBERT FRANK. ALFRED LESLIE.
İMPROVİSATİON'DA YENİ BULUŞLAR :

Dokümanterden fiction filmine dönerken Robert Frank ve Alfred Leslie'nin «*Pull My Daisy*»si (1959), ki yılgın kuşakla alay eden bir saçmalık komedisi idi, improvisation ile bilinçli plânlama unsurlarını hem kamerada, hem de yönetim en mükemmel şekilde bağdaştırıyordu. Plot-suz hikâye hiç bir zaman bu filmdeki kadar belagatli olmamıştır. Leacock'un dokümanterle ilgili bir deyimiyle «Sanki orada imiş gibi olma» duygusu bu filmde en yüksek kertede elde edilmiştir. Gerçeğe tıpatıp uygunluğu o kadar etkileyici, stili o kadar mükemmeldir ki, film pek zeki bazı eleştirmecileri bile aldatmıştır: bu filmden sanki bir hayat-dilimi filmi, akıp giden hayattan olduğu gibi kesip çıkarılmış, dokümanter bir film olarak sözetmişlerdir. Filmin şaşırtıcı stil ve form duygusu bir sıvı gibi parmaklarının arasından akıp gider- hemen hemen gözle görülmez, saydamdır. Başka hiç bir film, yılgın kuşağın insanı hakkında bu kadar çok şeyi, hem de böylesine saf ve yoğun bir tarzda anlatamamıştır.

«The Sin of Jesus»ta (1961) Robert Frank mo-

dern insanın ruhunu dokümanlar halinde vermeye devam eder. Biçim bakımından bu film eskinin en iyi yanıyla yeni sinemanın en iyi yanını birleriyle kaynaştırma çabasıdır. Bu yönden de çok tenkid edilebilir. Biçim yanlışlıklarına rağmen, rejisörün varlığı apaçıktır.

«Yüksek bir amacınız varsa, işin en çoğu sizden gelmelidir» diyordu Robert Frank. Bununla birlikte bir sanatçının kendi kendini dile getirmesi evrensel bir akt'tır, evrensel bir içeriği dile getirir. Modern sanatçının «faydasız», «biçimsiz», «anlamsız» eserinde yapmaya çalıştığı budur. Yapayalnız kadının karanlık, felâkete uğramış, ıssız tarlalarındaki umutsuz umutsuz ve şikâyet dolu çığlığı, bizim kendi varlığımızın umutsuzluğunu dile getirir -ya da, 1961 yılındaki Amerikalının varlığındaki umutsuzluğu diyelim. Belki daha fazlası da söylenebilir: *The Sin of Jesus*'ta dile getirilen bu kötümserlik, bu bırakılmışlık, ya da alın yazısı veya umutsuzluk yirminci yüzyıl insanının soğuk, zalim, yüreksiz, budala, yapyalnız, bırakılmış iç dünyasını gözönüne sermektedir- gözönüne serilen bu manzara Robert Frank'ın filminden çığlık çığlığa, tüyler ürpertici bir çıplaklıkla sıyrılıp çıkmaktadır. Robert Frank burada Robert Flaherty'nin «Nanook» ta olduğu kadar dokümantercidir.

SHIRLEY CLARKE : «THE CONNECTİON»

Shirley Clarke'ın *«The Connection»*da (1961) tasvir ettiği de yine buna benzer bir iç dünya manzarasıdır. Ayni şekilde bu film de biçim bakımından perdeden çok sahneye uyan Pirandelloculukları bakımından tenkid edilebilir. Bununla birlikte bu türlü tenkitler bu filmin ticarî perdeye yeni içeriği, yeni gerçekliği getirip yerleştirme çabası olarak önemini küçültemez. Piyes öyle saf bir üslûpla sinematik bütünlüğe kavuşturulmuştur ki, bağımsız sinema yıllıklarında önemli bir yer almaya hak kazanmıştır. İster bir «sihirli gerçekçilik» parçası, ister «Godot'yu Beklerken»in Amerikan versiyonu olarak ele alın, film kendi türünde eşi olmıyan bir başarıdır.

GUNS OF THE TREES. PLOT'UN KALDIRILMASI, DUYGUSAL BİR ANLATIŞ OLARAK FİLM.

Kendi filmim olan *«Guns of the Trees»* de birbirine bağlı olmıyan tek tek sahneleri birike birike duygusal bir fresco meydana getiren parçalar olarak (bir ressamın fırça darbeleriyle yaptığı gibi bir hareket) kullanarak geleneksel hikâye anlatma biçiminin son kalıntılarından da sıyrılmaya alıştım. Film, gerçekçilikten hareket eder ve poetik'e erişmeye çalışır. Eğer insan daha derin doğrulara inmek, doğrudan doğruya konuşmak isterse, belli bir noktaya gelince gerçekçiliği bırakmak ve şiirin bölgelerine girmek zorunda kalır.

Yeni içerik yeni bir artistik anlatım biçimi ister. Sanatçı kendi endişesini ve hoşnutsuzluğunu daha açık ve doğrudan doğruya bir biçimde dile getirmeye başlıyor. Kendisine daha geniş ölçüde duygusal ve aydınca açıklamalar yapma, doğruları bomba gibi patlatma, uyarma çığlıkları, görüntü birikmeleri sunmak - eğlendirici bir hikâyeyi sürüp götürme değil, fakat insanın bilinç dışı titremelerini tam olarak dile getirme, modern insanın ruhuyla bizi göz göze getirme imkânlarını veren daha özgür bir biçim arıyor. Yeni sanatçı, seyirciyi eğlendirmekle ilgilenmiyor: bugünkü dünya hakkında kişisel açıklamalar yapıyor.

VANDERBEEK. PRESTON. TOPLUMSAL - POLİTİK YERGİ. PROTESTO FİLMLERİ.

Burada yeni sinemanın en önde gelen iki yergicisi Stanley Vanderbeek ve Richard Preston'un eserini de anmam gerek. Son üç yıl içinde özgür, plot-suz bir biçimde çağdaş Amerikan yaşayışını sivri bir dille yorumlayan bir sürü kısa filmler yaptılar. Ellerinden hiç bir şey kurtulamadı: ne sanat, ne bilimler, ne basın, televizyon, ne ev kadınları, cumhurbaşkanları, ne de cinsiyet.

İkisi de collage ve assemblage tekniğini kullanır; ikisi de ellerindeki aracın tam ustasıdırlar. Hoşnutsuzluklarını kişisel, çoğu kere çözülemez şifrelere benziyen imajlarla dile getiren yirmilerin sürrealistlerinin tersine, bu yergiciler sözlük olarak çağdaş Amerikanın günlük konularını ve örgülerini kullanırlar. Ne eğlendiricidirler, ne de hikâye anlatıcı. Onlar için dense dense, hoşnutsuzluklarını ve ironilerini kendilerini seyredenlerin suratına sıçratan modern soytarılardır denebilir. Öbür modern sanatçılar gibi onların da stilleri patlıyan bir duygunun, artık önüne geçilemiyen bir akt'ın sonucudur.

Preston şöyle diyor : *«Yıllardanberi teşhir direğine bağlı bir insandım, ama şimdi film yardımıyla bir kolumu olsun kurtarabildim. Bu rahat kolumla, üzerime atılmış olan süprüntülerden bir kısmını olsun yakalayıp geri fırlatabiliyorum. Süprüntüden kastım, yalanlar, çarpıklıklar, ikiyüzlülüklerdir, ki bunlar manipolator'ların silâhlarıdır. Kısacası, film yoluyla buldum gücü ben. Güçlenme iradesi ancak nesneler, çelik, resim, taş, film üzerine yöneldiği zaman iyidir. Başka insanları kontrol altına almaya, onların iplerini elde tutmaya yöneldiği zaman da kötüdür.*

Stanley Vanderbeek'de şöyle diyor :

Filmlerdeki «Poetik-politik» yerginin amacı, etrafımızda öylesine elçabukluğu, öylesine rasgele inşa edilmiş olan gerçekliğin bazı yönlerine saldırmaktır. Filmlerimde toplumsal bir tutku varsa bu, endişeler içinde yaşanan insanların sosyal füzesini ellerinden almak, (roketler vasıtasıyla) bir intihar yarışına girmenin tatsız deliliğini göstermektir. Ben fantezi ve yergiden kurulu uluslararası bir işaret dili, «literagrafik imaj» meydana getirmeye çalışıyorum. Film pantomimi, yani sözlü olmıyan komedi - yergi ile ortaya çıkan toplumsal bir literatür vardır; çağımıza ait öyle «komik-uğursuz» bir imajdır ki bu, ticarî filmler âlemi ve Hollywood farkında bile değildir.»

Protestocu dokümanter filmlerin gittikçe sayılarının artması bu bakımdan önemli bir gelişmedir. Bunlar içinde en dikkate değer olanlar :

Bugünkü Amerikada zencinin durumunu ele alan tezli bir film : Edward Bland'ın *«Cry of Jazz»*ı (1958)

John Krty'nin *«Language of Faces»* (1961) i, Beyaz Ev önünde bir barış duası üzerine kurulan, savaş aleyhdarı bir film.

«Polaris Action» (1962), bir grup projesi, Hilary Harris'in montajını yaptığı savaş aleyhdarı bir film.

(Gerisi gelecek sayıda)

GEÇEN AYIN İÇİNDEN

BASININ DÜTTÜRÜLERİ — Dil Bayramı'nda ağırbaşlı yazarlarla mahalle dedikodusuna alışmış olanlar birbirinden ne güzel ayırt edilebildi:

Bir yazarcık (sonradan Yassıada'da bir süre «İkamet etmiş olan») bir öğretim üyesinin ta yirmi-yirmi iki yıl önce söylediği bir sözü yenileyerek nükte (!) yapmak istedi. «Dil Bayramı değil. Dil Matemi» dedi. «Nükte» dediğiniz zekâ işidir. Okumak da ister. Okumayanın nüktesi (!) işte böyle yirmi yıllık bayatlamış bir «şey» olur. Bu nükteyi (!) gören yaşlı bir dilcinin dediği gibi: «Nükte uğruna vatan feda olsun!»

Gerici basın temsilcilerinden biri de «Bayram, ama, diyor dil'in şeker bayramı mı, yoksa kurban bayramı mı?» Bu, biraz daha kapalıcası! Yanıta değer: Osmanlıca'nın kurban bayramı, Türkçe'nin şeker bayramı!

Ne olduğunu kimsenin bilmediği bir yazar da, ayağında takunya, ağzında sakızı ile yazıya oturmuş. Meğer dilciler «ulusal düttürü» diyorlarmış Millî Marş'a!

Bunlar yazar değil, basının «düttürüleri»!

EKİM OLAYLARI — Gençlik yine Atatürk Bulvarı'nda yürüyüşlerine başladı ekim başlarında... Arkadan, ne olduysa, kim ne fısıldadıysa kulaklara, ortalık süt liman kesildi. «Tahrikçi gazeteler»in yüzü süt dökmüş kedinin suratına döndü. Neredeyse «tarafsız gazete» oldular.

İnsan her şeyi göze alır, «yorganda ölmektense urganda ölmek daha iyidir!» derse bunu sonuna kadar götürür.

BU DA ATATÜRKÇÜ — Mustafa Kemal Derneği diye bir dernek var. Ne yapar, Mustafa Kemal'in hangi yönünü işler, bilinmez. Sadece başkanı arasıra Atatürk'ün şapkasını başına giyerek resim çektirir.

Bu bay kalkmış, Dil Bayramı'nda Türk Dil Kurumu için -sadece belirli politikacılara yaraşır- şeyler söylemiş. Atmış, tutmuş sizin anlıyacağınız!

Bugün kimler Atatürkçü değil ki! Kafasında Atatürkçülüğün kavramı silinmiş adamlar, başlarına O'nun şapkasını giyerek bir şeye benzemiye çalışıyorlar.

DEVRİMİ KEMİRENLER — Ankara'da antikacının biri kendine iyi bir kazanç yolu bulmuş. Dinleyin de şaşın: Amerikalıların kapılarına taktıkları ad plâkalarına Arap yazısı ile adlarının transkripsiyonunu yapıyormuş bu antikacı! Bu moda öylesine almış yürümüş ki, şimdi «Ah, min-el aşk!» kabilinden, «İt ürür, kervan yürür!» gibi ata sözleri de eski harfle yazılıp Amerikalılara satılıyor. Hiç kimse karışmıyor bu işe!.

Dinleyin de şaşın, dedim ya, bu acayip meraklarından dolayı Amerikalılara değil, devrimi kemiren fareleri kovalamıyan tenbel devlet kedisine şaşın!

KİM OKUR KİM DİNLER? — Türk Dil Kurumu ödüllerinin dağıtılacağı gün tören pek tenha idi. Hattâ ödül kazananlardan Ankara'da oturan bir gazeteci bile törene gelmemişti. Çünkü, ertesi sabah Kayseri mahkûmları salıverilecekti; gazetesi yazarı oraya göndermişti. O gün, üç tane foto muhabiri bir yana, törene hiçbir gazeteci gelmedi. Nedeni: Kayseri mahkûmları...

Ertesi gün gazeteler, resimlerle, incir çekirdeği doldurmaz mahkûm lâflarıyla doldu taştı. Kimi gazeteler, çan çalan, kocasına şeker yediren mahkûm eşlerinin resimlerine yer ayırdıkları için, ödül verme töreninin fotoğraflarını ertesi güne bıraktılar.

İnsan bu ülkede «itibar» görebilmek için ya gangster olacak, ya da siyasî hükümlü!.. Koçero'yu da unutmıyalım!...

KAÇANLAR, KAÇAMIYANLAR — Koçero çekirge gibi bir sıçrayışta sınırı aşar. İpar adlı Yassıada'dan geçmiş bir serüvenci elini kolunu sallıya sallıya -çünkü cebinde pasaportu vardır- yurt dışına çıkar. Akşemsettinoğlu adındaki sözde siyasî hükümlü -çünkü, adi suçları daha çoktur- Ankara'dan Edirne'ye, her çeşit taşıt aracından yararlanarak- gider, oradan da Yunanistan'a sıvışır.

Bunlar «itibarlı» adamlardır. Kimine köylü, kimine kentli yardım eder. Gel gelelim, ozan-yazar-düşünür pasaport alamazlar. Bunlar «kaçma fiilini irtikâp edecek» karakterde de değildirler. Kaderlerine razı olur, susarlar.

Hoş.. Polisin ozan-yazar-düşünüre önem vermediğini söylemek de biraz haksızlık oluyor ya. Öylesine önem veriyor ki emniyet bu çeşit insanlara, gözünün önünden ayırmak istemiyor.

«Fikir» tanımayan bir memleketin «fikir adamı»nı İpar'dan «itibarsız» tutmasın sadece başımızı eğip kalacağız. Bundan utanmayı öğreninceye değin, bu böyle gidecek!

Oktay Rifat'ın kendisine değilse bile, bu memleketin kültürüne -Atatürk'ün yanıbaşında- hizmet etmiş olan babası Samih Rifat'ın anısına saygı besleyebilseydik. Gemisine eskimiş bir sinema artistinin adını koyan büyük ticaret değerimizin bu memlekete ettiği hizmetlerin yanında Samih Rifat da kim oluyor, değil mi?

UMUT DÜNYASI — Konyada çıkan bir sanat dergisinde, adını yeni gördüğümüz bir yazar, alaturka müziği göklere çıkarıyor. Çıkarır ya, kim ne diyebilir? Pazar sabahı, daha gazetenizi görmeden Ankara Radyosu -evet, Atatürk'ün başkenti Ankara'da çalışan devlet radyosu- «Bilmem ki safa, neş'e bu dehrin neresinde? - Şâd olsa gönül bâri biraz son nefesinde?» diye iniltiler koyuverir, halk türküsü

diye ilenmeler, kara talihten yakınmalar salıverirse Konyadaki dergide elbette alaturka'nın övgüsü yapılır.

Yazara göre, Batı müziğini savunanlar hiç merak etmesinlermiş.. Onların torunlarının torunları bile alaturkanın ortadan kalktığını görmiyecekmiş..

Ona kuşku mu var? Devletin desteklediği bir fosil müzik elbette yaşıyacaktır. Ağızlarını yayarak bir heceyi altı-yedi notada çiğniyen «hânendelerimiz» -bunları Radyo'da bile «sanatçı» diyorlar- prensesler gibi yaşama olanakları buldukça alaturka elbette yaşıyacaktır. Hem de şark sultanları gibi...

Yazara insanın soracağı geliyor: Yaşıyan hangi Türk müziğidir. Dede'leri kim dinliyor? Hattâ fasıl müziğini dinliyen kim? Sadece, mikrofonda düdüklerini öttürebilen sözüm ona solistlerin okuduğu, şimdi alafranga kırması halinde büsbütün soysuzlaşan, Batı'nın kabare müziğinden daha yetersiz ve seviyesiz bir vıyaklama değil mi? Buna Türk müziği diyebilir miyiz?

BULANIK RESİMLER — Türk Dil Kurumu ödülünü kazanan Muzaffer Buyrukçu, o akşam Sunullah Arısoy'a, İstanbul'da kendisinden üç ayrı topluluğun şölen beklediğini anlatıyordu. Arısoy «Sen artık ikibinlik adamsın!» dedi «Şölen istiyenleri görmemezliğe gelirsin!» Sonra, ona böyle «vefalı» ahbaplardan nasıl yan çizileceğini, etrafı ile, bütün yöntemleri ile açıklamaya koyuldu.

İki bin liranın pek «sembolik» olduğunu söyleyip duran Kurum Genel Yazmanı da bu arada söze karıştı: «Görmemezlikten gelirsiniz. Sonra, kolunuzu tutup da direnen olursa: «Affedersiniz!» dersiniz, «Sizi *bulanık resimler* gibi görüyorum; tanıyamadım.»

Aldığı iki bin liranın birkaç yüz lirasını törene katılmak için İstanbul - Ankara yolunda harcamış olan Buyrukçu'nun bu iki yanlı dersi ne derece uygulıyabildiğini bilen yok şimdilik... O gece «Sanki kitabı onlar yazmış!» diye yakınıyordu, ama, belki de eninde sonunda «kitabı onların yazdığını» kabul etmek zorunda kalmıştır.

DEVRİMCİ PARTİLER — Atatürk'ün kurduğu partinin kongrelerine katılan kadınlara bakıyorum: Başörtülü hatuncuklar. Hani nerdeyse çarşafla gelecekler kongreye!

Gerici partilerin kongrelerinde ise ön sıralara uzun sakallı, bereli adamlar oturur.

Galiba, öz devrimcileri görmek için -bunlar henüz bir parti içinde birleşmemişlerdir- gösteri akşamlarında Ankara'nın Hürriyet Meydanı'na gitmek gerekiyor. Bu alanda sakal bırakacak yaşa gelmemiş delikanlılarla, başörtü altında gizlenme çağından uzak genç kızlar görülür. Yaşlandıkları zaman ne sakal bırakacak, ne de başlarına örtü çekeceklerdir.

Bunların partisi hangisi?.



Melike Abasıyanık

Sanat - Sanatçılar

M. Abasıyanık'ın seramik işleri yetkin yapıtlara varmak uğruna güttüğü yöntemin izlerini açıkça taşırlar. Elbette ki böylesine davranış, usa vurmalarla gidilen yoldur. Burada, duyarlığa iyice abanan, birden çıkışların ve o çıkışı yitirmemek için, hiç bir işçilik yetkinliğine girişilmeyen tutumların, yeri yoktur. Tersine ağır, zahmetli çalışmanın, bitirilmiş iş özleminin açıkça seçilen izleri, Melike'nin yapıtının tümünü ortaya getiren çabanın ne soy olduğunu belirtir. Bu çaba da uslamadan başkası olabilir mi? M. Abasıyanık, yapıtı bu saydığımız yönlerden çözümlenmesi gereken bir problem olarak ele almaktadır. Her yapıtında, seyirciye, sanki «Bundan başka çözüm yolu olamazdı» dedirtmeye götürecek kesinliği, bitmişliği taşıması, usa dayanmasının belgesidir.

Tutumu, davranışı, şimdilik böyle M. Abasıyanık'ın. Çalışırken, hoşlanabilmesine yol açan eylem bu. Picasso «Koyunlu adam» heykelini, bir kaç saatta bitirmiştir. O koca heykel bir kaç saatta bittiğine göre savruk yapıt mıdır? Eğer, geleneksel ve akademik heykel kurallarını, doga görünüşünü, Picasso'nun bu yapıtına uygulayacak olursanız; (Picasso'nun yaptığı, heykel değildir) der çıkarsınız, işin içinden. Picasso, o yapıtı yirmi günde de bitirseydi, gene, geleneksel ve akademik heykel anlayışından tüm ayrılacaktı. Demek ki Picasso'nun bir yapıtta güttüğü eylem de, M. Abasıyanık'ın şimdiki tutumunun tam karşıtı oluyor öyle ise.

Picasson'unki, bir duyarlığa iyice abanan çıkıştır. Duyarlığın dışında hiç bir şey daha tanımaz. Söz gelişi; işçilik yetenekliği, Picasso için, hiç bir san'at önemi taşımaz, gereksizdir. Baştan sona, heykel bitesiye kadar, heyecan, duyarlık Picasso'da, güdüdür. Ama sonunda, bu heykel, bir ideogramme oluyor. Ve Sait Faik Abasıyanık da, -Picasso gibi-, yazış kuralları, yazışta yeteneklik gibi özentilerle, hikâyesini güden heyecanı duyarlığı örselemezdi. M. Abasıyanık'ın tutumu ise, karşıttır, bu soy davranışa. Melike, bir yapıta her gün usu ile, gelip ekleyecek, doğrulayacak düzenleyecek yönler bulacaktır. Sergisindeki işlerini izleyecek olursak, iki tip üzerinde çalışmalar yaptığını görürüz: 1 — Kap kacak geleneğine bağlı olanlar. 2 — Daha özgür, heykel gibi araştırmaları. Her iki eğilimi de, form anlayışından, işçiliğe dek idealist yönteme bağlı. Belki de bu tutumu, daha önceki çalışmalarının kendisinde bıraktığı bir etkidir.

Melike Abasıyanık, Eczacıbaşı'nın islâm seramiği bölümünde nakkaşlık yaparken, birden ve usançla o nakkaşlığa son verdi. Orada, Nasrettin Hoca'nın minyatürünü tabağa geçirenlerden biri de M. Abasıyanık olmuştu. Kuşaklar ve yüzyıllar boyu süregelmiş nakkaşlıkta, insan ruhunu çökertecek, kafasını uyuşturacak miskin, bir tekrarlamalar temposu vardı. Müslüman nakkaşlığının ne olduğunu anlamıştı. Durmadan çabaladı ve öteki bölüme -Hani Eczacıbaşının tamamen kapı dışarı ettiği bölüme- geçti. Bu kararı, doğrusu ya; onun şu yeryüzündeki varlığının, yaşadığının delillerini getirecektir. Elbette ki, yer yüzünde, kendi çağında yaşamış, bir şeyler duymuş ve düşünmüş olduğunun belgelerini yaratmak, bu yeni yolda mümkündü. İslâm nakkaşlığındaki anlamsız tekrarlamalarda değil.

Şimdi bağlılık gösterdiği idealizm, seramik geleneklerine ve form anlayışlarına bağlılık içinde, usta bir seramikci Melike Abasıyanık doğabilir. Ve bunun işaretleri ile dolu başarılı bir sergi de açmış bulunuyor. Ama seyircinin heyecan duyduğu, hoşlandığı bir başka davranış da vardır: Kaskatı, geometrik bir formun, tekin içinden kopup gelen bir isyanla param parça edilip -Picasso'nun koyunlu adamı gibi- bir özel deyişe tüm koşulu olduğu zamanlar da vardır. Evet, apaçık bir form geleneğinin kırıldığı, ve dolayısiyle sınırların dışına çıkıldığı böylesi tutumlar, yaşamalar içinde, diyebilirmi ki; insanın bireyci varlığının gerçek delilleri de ortaya çıkar. Gerçi bireysel ruhtaki her şey gene de toplumsaldır. Ama insanın içinde bir gizli kalmış, ölmemiş yön, gene de vardır, olmalıdır da. Evet bu yön insan kişinin kuşağını sürdürmesi gibi, şuuru kendinde olan, kendinde kalan bireyci yönüdür. Tüm toplumla ilişkin, günün yaşamasına karşıt da olsa, gene ilişkin olan davranışların hiç birine benzemez o. İşte o davranışta bireyin, insan kalımı adına, özgür-

lüğünü haykıran bir ses, bir soluk vardır. Ötedeki davranışlarda, ister günün yaşamasına uymuş, ister karşıt olsunlar; toplumsal ruhun iktidarında kalanlardır. Ama toplumsal ruhun, alışayamayacağı yenilik, ya da bireyci davranışın getirdiği, hiç bir haykırış da yoktur. Günü içinde Van Gogh bir yap yalnız adamdı. Şimdi öyle mi?

Melike'den, Said'e ve Picasso'ya dek sözler edişim, elbette ki, hayatında, nakkaşlıktan vaz geçip, seramik yapmaya koyulan ve ilk sergisini açan için, çok erkendir. Ama yersiz de değil, büsbütün. Uyanış içinde bir toplum için, yaratıcı sanatçıya duyulan özlem, çok fazladır. Milletçe yaratma temposunun, hız vericileri arasında, onların da yeri vardır. İnan olsun, uyanışın gerçek işaretini, ideogramme'ını onlar verir. Bütün yersiz ve anlamsız gelenekleri, onlar kırmakta öncü olurlar dolayısiyle. Gerçi Avrupa'da bile, denebilir ki, tümü ile seramik çalışmaları, çokluk zararlı olmak gibi, uyuşuk bir tempoda ve yararlının zorunlu kıldığı sarmaşıklarla sımsıkı sınırlıdırlar. Bu sınırlar içinde doğmuş, kurallar ve aşamalar içinde, çokluk da, bir seramik fabrikasının alıp, çoğaltacağı formlar, peşindedirler. Ne demişti? bir büyük ünlü faydacı ressamımız: (Falan sanatın gelişmesi için, onunla ilişkin büyük sermayenin, fabrikanın, tezgâhın kurulması gereklidir. Sanat bundan doğar, bununla yaşar) gibi. Eh, neden olmasın? Öylesine de ürünler olur elbette. Bu kısır özgürlük içinde, kısır kalmaya zorunlu işleri yapanlar da vardır elbette. Onların değeri de bir başka ölçüler içinde. Bakalım M. Abasıyanık hangi yöne abanacak?

Nuri İYEM

★ Şair arkadaşımız İbrahim Minnetoğlu, İstanbul'da, Cağaloğlu'nda bir kitapevi açtı. Adını da «Minnetoğlu» koydu. Dükkânın duvarlarında bütün sanatçıların fotoğraflarının bulunmasını ister. Önüne gelenden 18x24 bir fotoğraf ile çerçevesini, ya da çerçeve tutarı altı lira alır. Geçenlerde Ümit Yaşar Oğuzcan Kitapevine geldi. Duvarın üst tarafına dizilmiş fotoğraflara baktı. Birşey dikkatini çekti. Minnetoğlu'ndan sordu:

«Bibibiiiiirader,» dedi, «herkeeeesin çeçeçerçevesi sarı da bebenimki neden siyah?»

Minnetoğlu gayet soğuk kanlı:

«Ne yapayım azizim,» dedi, «sık sık intihar ediyorsun. Bir keresinde sahiden ölürsen ikinci bi masraf olmasın, çerçevesini şimdiden siyah yaptırdım.»



Necdet Biber

Devlet Operasında oynanan II Trovatore, mevsim başında Ankaralılara sadece bir büyük opera seyretmenin zevkini tattırmakla kalmamış, değerli bir sanatçımızı yeniden alkışlamak fırsatını da vermiştir.

Uzun bir süreden beri, - ne hikmetle ise- ufak kompozisyon rollerine verilen değerli mezzo-soprano Necdet Biber, Verdi'nin bu ünlü operasındaki Azucena rolünde büyük sanatçı kişiliğini gösterdi. Opera edebiyatının en güç mezzo-soprano partilerinden biri olan Azucena partisini büyük başarı ile söyledi, hak ettiği karşılığı görerek dakikalarca alkışlandı.

II Trovatore'nin 8 yıl önce temsilinde Necdet Biber'i aynı rolde dinlemiş olanlar, bu yıl ki oyunda onu daha rahat, daha imkânlı buldular. Sekiz yıl önceki rakibini - gene kendisi olan rakibini - aşmıştı.

Onun bu başarısı üzerine operadan çıkanların hemen hepsi Gala'da oynatılmamış olmasını hayretle karşılıyorlardı.

Necdet Biber'i, ufak kompozisyon veya karakter rolleriyle bırakmayıp, daha başka rollerde de (örneğin Cosi fan tutte'deki Dora Bella partisinde olduğu gibi) dinletmek gerçekten bir kazanç olacaktır.

II Trovatore ayrıca ünlü Rumen baritonu Nicolae Herlea'yı dinlemek fırsatını da verdi bize.

Uygun sahne düzeni bakımından Hilmi Girginkoç'u ve öbür oyuncuları da kutlamak isteriz.

Bize Gelen Kitaplar

★ AH BU KIZLAR! Mehmet Yaşar Tümbaş'ın şiirleri. Ankara P.K 265 — Ankara. 55 S. 250 kuruş.

★ ANDIZ Şükrü Üstün'ün şiirleri. Adana 1962 ozanın adresi: Devlet Tiyatrosu — Adana. 48. S. 250 kuruş.

★ BİRİSİ. Nahit Ulvi Akgün'ün şiirleri. 2. basım. İzmir 1962 Kovan Kitabevi. 69 S. 2 lira.

★ BOZGUNDA. Turgay Gönenç'in şiirleri. İzmir 1962 Kovan Kitabevi'nden sağlanır. 31 S. 2 lira.

★ DEDE KORKUT HİKÂYELERİ . Bugünkü Türkçemizle. Hazırlıyan: Suat Hizarcı. İstanbul 1962 Varlık Yayınevi. 164 S. 3 lira. «Halk Kitapları: 4».

★ DELİ İBRAHİM. Piyes 3 perde. Yazan: Haldun Marlalı. Ankara 1962. 5 lira.

★ EĞİTİM MALZEMELERİNİ HAZIRLAMADA YAZARIN EL KİTABI. İngilizceden çevrilmiştir. Ankara 1962 Milli Eğitim Bakanlığı Basılı Eğitim Malzemeleri Hazırlama Merkezi. VIII+161 S. Resimli. 6 lira.

★ GÜNLERİN GÖTÜRDÜĞÜ GETİRDİĞİ. Yazanlar: Hüseyin Cöntürk - Asım Bezirci. İstanbul 1962 Ataç Kitabevi. 154 S. 4 lira. «Bilgi Dizisi: 8»

★ KREZÜS. Dram 3 perde. Aleksandros Maças'tan çeviren: Yorgi Horasanoğlu. İstanbul 1962 Yeditepe Yayınevi. 85 S. 3 lira.

★ ÖLÜM BİRAZ. Öksel Demir'in şiirleri. İstanbul 1962 Aydınlar Kitabevi yayını. 29 S. 2 lira. «Sanat Dizisi: 1».

★ PETRO HRONAS. Şiirler. Çeviren: Yorgi Horasanoğlu. İstanbul 1962 Yeditepe Yayınevi. 30 S. 3 lira.

★ İL FAUT BİEN. Turhan Doyran'ın şiirleri. Roma 1962 «Mondo». 16 S. «Quaderni di Poesia»

★ ŞİİR - BURSA. Antoloji. Hazılayan: Yaşar Faruk İnal. İnegöl 1962 Elif Dergisi yayını (P.K. 47 — Bursa). 23 S. 4 lira.